

Inleiding

In 1982 hield de schrijver en dichter Gerrit Komrij een lezing voor de Stichting Literaire Activiteiten Amsterdam (SLAA) onder de titel 'De Nederlandse kunstcritiek' (Komrij, 2002). Het zou een lange litanie tegen de hedendaagse kunstcritici en de hedendaagse kunst worden: "De moderne kunstcritiek is geen oude man, geen kwalijk ruikend kadaver, geen rammelende gedaante, zelfs geen verbleekt skelet, maar as." (p.13) Kunstcritiek is in strikte zin een overbodige bezigheid, aldus Komrij. Kunstenaars redden zich uitstekend zonder de bemoederende of paternalistische stukjes van afgestudeerde studenten in de kunstgeschiedenis, die anders ook niet weten waar ze een regelmatig inkomen vandaan moeten halen. Het individuele en dus kritische element is uit de kunstcritiek verdwenen en heeft plaats gemaakt voor een *anything goes* mentaliteit. De taak van de criticus is voor Komrij op de eerste plaats zakelijke informatie geven, maar "met het waswater van het uitleggen van het kunstwerk lijken ook de kinderen van informatie en het oordeel te zijn weggegooid." De kunstcritici schrijven in een voor anderen onbegrijpelijk jargon zoekend naar de essentie van 'de Kunst' en brengen een hiërarchie aan, die alle kunst die niet aan de essentie voldoet buiten sluit. De kloof tussen de massa en de kunst is gigantisch geworden, omdat kunst en kunstcritieken een praktisch onbegrijpelijke zaak zijn geworden voor de leek. Er worden door ambtenaren tentoonstellingen over massacultuur georganiseerd in een wanhopige, maar vooral niet opdringerig bedoelde poging het publiek weer te interesseren voor de 'moderne kunst'. Helaas, de laatste is reeds ten prooi gevallen aan de moderne kunstcritiek: "Iemand is pas een kunstenaar als hij in zijn atelier een lits-jumeaux heeft staan waarin zelf 's nachts zijn vaste criticus en zijn vaste museumdirecteur broederlijk naast elkaar naar de hiërogliefen van zijn programma kunnen blijven luisteren." (p.27). Het praten over kunst is belangrijker geworden dan de kunst zelf. Al het gebazel heeft de opkomst van obscure substromingen in de kunst bevordert: "Minimal art, conceptual art, micro-emotive art, neo-constructivism, radical realism, sharp-focus realism" (p.25). Het is belangrijker om jezelf als kunstenaar te legitimeren dan om iets moois te creëren: "De kunst is nevelige kritiek geworden en de kritiek nevelige kunst." (p.29)

Een duidelijk teken dat de kwesties die Komrij aan de kaak stelde nog steeds spelen, is een recent verschenen boek van de filosoof Jean-Marie Schaeffer *Art of the Modern Age: philosophy of art from Kant to Heidegger*. (Schaeffer, 2002) Schaeffer signaleert dezelfde problematiek als Komrij en geeft een historisch-filosofische analyse van de oorzaak van de malaise in de hedendaagse kunstcritiek. De oorzaak van de misère in de kunstcritiek en de opkomst van kunstvormen die hun legitimatie ontlennen aan een bepaald discours ligt volgens Schaeffer bij de zogenoemde speculatieve theorie van de kunsten. In de afgelopen

tweehonderd jaar heeft een toenemend aantal filosofen, schrijvers en kunstenaars zich de vraag gesteld: Wat is kunst? Het is een vraag die vóór die tijd nauwelijks gesteld werd, aldus Schaeffer. Het gevolg van deze queeste naar de betekenis van kunst is de zoektocht naar de essentie van de kunst. Sommige filosofen en schrijvers hebben de essentie van kunst ‘gevonden’ door aan kunst een bijzondere cognitieve status toe te schrijven. Kunst is volgens deze denkers een extatische vorm van kennis en een openbaring van waarheden die niet toegankelijk zijn voor de normale cognitieve beleving. De extatische kennis van kunst wordt gecontrasteerd met vormen van redelijke, wetenschappelijke kennis, die de werkelijkheid volgens de exponenten van de speculatieve theorie van kunst op een vervreemdende, inadequate manier weergeven. De kunst krijgt in de speculatieve theorie van de kunsten een cognitieve, ontologische functie die voorheen het domein was van de filosofie. Een rechtstreekse uitwas hiervan is de hedendaagse conceptuele kunst, waarin kunst vooral tot filosofie is geworden.

De noodzaak om aan kunst een in wezen filosofische cognitieve functie toe te kennen kwam voort uit een crisis in enerzijds de religieuze basis van het menselijk leven en anderzijds de transcendentale basis van de filosofie aan het einde van de achttiende eeuw, aldus Schaeffer. De kern van deze crises was de filosofie van Kant, die de fundamentele onkenbaarheid van de werkelijkheid postuleerde. De oplossing van de romantici was simpel: de kunst zou de filosofie vervangen als middel om de werkelijkheid te kennen: “Romanticism – and everything that follows from it – short-circuits the *Critique of Judgment* by reducing the Beautiful to the True, and by identifying aesthetic experience with the presentative determination of an ontological content.” (Schaeffer, 2002, p. 13) Terwijl de romantici de kunst zagen als enige presentatie van de ontologische werkelijkheid, geloofden de ontwikkelaars van de speculatieve theorie van kunst dat ook de filosofie een middel was om de werkelijkheid te leren kennen; maar de kern van de speculatieve theorie van kunst bleef gelijk. Kunst biedt de mens een authentieke, harmonieuze levenswijze en vormt zo een tegenwicht voor de opkomst van een wetenschappelijke en technologische cultuur, die van het leven een onttoverde en vervreemde ervaring maakt. De kunstkritiek van onze tijd gaat volgens Schaeffer uit van precies deze speculatieve theorie van kunst, die de waarde van een bepaalde kunstvorm herleidt tot een doel dat buiten de kunst ligt. Hierdoor wordt het specifieke kunstwerk ondergeschikt gemaakt en de aandacht verlegd naar de cognitieve aspecten van het kunstzinnige proces zelf.

De speculatieve theorie heeft volgens Schaeffer zijn wortels in de romantische kunsttheorieën van Friedrich Schlegel en Novalis. Latere verdedigers van soortgelijke opvattingen zijn Hegel, Schopenhauer, Nietzsche en Heidegger. Het zijn Nietzsches opvattingen over kunst die het onderwerp vormen van deze scriptie. Hierbij dient op de eerste plaats te worden opgemerkt dat wanneer Nietzsche over kunst spreekt, hij het bijna altijd over

muziek heeft. De eerste vraag die zich nu gezien het voorgaande aandient is: waarom een scriptie schrijven met als onderwerp een exponent van de speculatieve theorie van kunst, als deze een malaise in de kunst en de kunstkritiek teweeg heeft gebracht?

Wat betreft de jonge Nietzsche is het helder dat deze past in de traditie die Schaeffer beschrijft. De jonge Nietzsche was een volbloed romanticus, die muziek zag als het pad naar de essentie en het Kantiaanse ding-an-sich. Schaeffer ziet echter over het hoofd, dat de functie van muziek in Nietzsches filosofie vanaf het begin geworteld is in zijn epistemologie, die op haar beurt weer gegrond is in een kritiek van taal. Schaeffer besteedt geen aandacht aan deze taalkritiek, terwijl het mijns inziens toch vooral in relatie tot de taal is dat de muziek haar specifieke functie krijgt in Nietzsches filosofie. Dit is voor de volwassen Nietzsche geen metafysische functie die de muziek ziet als een pad naar een hogere waarheid, maar een *existentiële* functie, die muziek ziet als een medium waarbinnen mensen een kader kunnen geven aan ervaringen die niet in taal te vatten zijn. De muziek verwijst voor de volwassen Nietzsche niet naar een of andere inhoud buiten zichzelf en geeft ook geen beschrijving van de werkelijkheid, zoals de speculatieve theorie van kunst vaststelt. Nietzsche gelooft in een formalistische benadering van muziek, volgens welke muziek naar geen andere inhoud dan zichzelf verwijst. Muziek geeft naar haar aard toegang tot een zeer concrete wereld van de beleving, waar de taal geen recht aan kan doen. De betekenis die mensen aan muziek toekennen is echter slechts onderdeel van hun eigen beleving en zit niet in de muziek zelf. Ze wordt altijd noodzakelijk bepaald door de culturele en individuele achtergrond van een individu en is niet reduceerbaar tot enige vaststaande betekenis. Nietzsche is een voorstander van de speculatieve theorie van kunst, in zoverre dat hij inderdaad van mening is, dat muziek een domein van de ervaring beschrijft waar de wetenschappelijke cultuur, gebaseerd op de rede, geen recht aan kan doen. In de filosofie van Nietzsche betekent dit niet dat kunst gereduceerd wordt tot een of andere essentie of oergrond en ook niet dat kunst altijd verwijst naar een inhoud buiten zichzelf.

Het centrale thema in deze scriptie is de rol van muziek in Friedrich Nietzsches filosofie. Mijn betoog is erop gericht aan te tonen dat muziek volgens Nietzsche *en naar haar aard* tegenstrijdige en meervoudige betekenissen in zich op kan nemen. Het is dankzij deze eigenschap van muziek dat ze gewaardeerd wordt en dat zij in staat is een domein te bieden aan ervaringen die niet in de taal zijn in te passen. De probleemstelling van mijn scriptie luidt als volgt: wat is de functie van muziek in de filosofie van Friedrich Nietzsche? Ik heb deze vraag nader gespecificeerd in de volgende deelvragen die het onderzoek hebben gestuurd:

1. Hoe zijn Nietzsches epistemologie en ontologie gerelateerd aan zijn denken over muziek?
2. Wat is de verhouding tussen de verschillende media - met name taal en muziek - in het werk van Nietzsche?
3. Is het mogelijk om een ontwikkeling waar te nemen in Nietzsches denken over muziek?
4. Op welke manier is Nietzsches esthetica gerelateerd aan het debat rond betekenis en representatie van muziek?

Als uitgangspunt van mijn betoog heb ik het beeld gekozen van de musicerende Socrates, zoals dit in Nietzsches eerste boek, *De Geboorte van de Tragedie*, naar voren komt. In dit boek zijn de meeste ingrediënten van zijn filosofie reeds te vinden en ik zal het eerste hoofdstuk dan ook voornamelijk besteden aan een bespreking van dit boek. Het zal duidelijk worden dat de musicerende Socrates het symbool is voor de tragische cultuur, die voor Nietzsche een tegenwicht vormt voor het dialectische denken sinds Plato en Socrates. Het tragische denken is een denken in veelheid en verschil dat gecontrasteerd wordt met het dialectische denken in consistentie, logica en eenheid. Vanaf Nietzsches eerste werk heeft hij zijn vijand duidelijk in het vizier en het alternatief geformuleerd. Nietzsche levert een pleidooi voor een tragische cultuur. De rest van zijn leven besteedt hij aan het uitwerken van dit alternatief. Nietzsche suggereert dat de sleutel voor dit alternatief ligt in de kunst en met name in de muziek.

Nietzsches begrip van de kunst is niet duidelijk te maken zonder de rest van zijn filosofie hierin te betrekken; de filosofie van Nietzsche is evenmin begrijpelijk zonder kennis van zijn esthetica. De dialectische denkwijze blijkt zijn oorsprong voor een belangrijk deel te vinden in de structuur van onze taal. De mens simplificeert, categoriseert en assimileert de werkelijkheid door middel van de taal. Uiteindelijk heeft de mens geen keus dan zo te handelen, omdat de dialectische denkwijze een noodzakelijk mechanisme is voor zijn overleving. Nietzsche noemt deze eigenschap van de mens de creatieve of metaforische capaciteit van de mens. Het tweede hoofdstuk gaat in op dit concept van de mens als artistiek wezen en Nietzsches concept van taal. Nietzsche signaleert een discrepantie tussen het beeld van de werkelijkheid dat de taal biedt en dat wat hij beschouwt als de wezenlijke aard van de werkelijkheid. Nietzsches wereldbeeld is gebaseerd op een presocratisch beeld van de werkelijkheid zoals geformuleerd door Heraklitus, die de wereld zag als een geheel van tegenstrijdigheid en worden. Nietzsche heeft dit wereldbeeld het tragische wereldbeeld genoemd. De taal houdt ons vast in een dialectische denkwijze, die uitgaat van consistentie,

logica en eenheid, en ontkent daarmee de ware aard van de werkelijkheid. Uiteindelijk is het volgens Nietzsche de muziek die ons bevrijdt van de taal en de dialectiek.

Het derde hoofdstuk onderzoekt daarom de rol van muziek in Nietzsches filosofie en leven. De nadruk ligt in het eerste gedeelte van het hoofdstuk op de persoonlijke betekenis van de muzikale ervaring voor Nietzsche. Tevens is dit vrijwel het enige autobiografische gedeelte van de scriptie. Ik heb hiervoor gekozen omdat mijn uiteindelijke these vooral een theoretische is. Het tweede gedeelte van dit hoofdstuk is dan ook weer vrij theoretisch. De muziek is voor Nietzsche niet gebonden aan de sfeer van representatie zoals de taal. Dankzij deze eigenschap kan zij een alternatieve wijze bieden om de werkelijkheid waar te nemen en betekenis gestalte te geven. Terwijl taal de werkelijkheid noodzakelijk simplificeert, categoriseert en assimileert, geeft muziek de mogelijkheid om verschillende tegenstrijdige betekenissen in zich op te nemen. In dit opzicht is muziek een metafoor voor het Heraklitische beeld van de werkelijkheid en voor de filosofie van Nietzsche. Muziek is voor Nietzsche een taal van oneindige interpretatie, die de ervaring van de werkelijkheid op een minder specifieke manier weet vorm te geven.

Het laatste hoofdstuk onderzoekt de notie van muziek als een taal van oneindige interpretatie. Uit verschillende hedendaagse muziekfilosofische opvattingen blijkt dat muziek op een andere wijze betekent dan taal. Muziek bezit een zwevende of flexibele intentionaliteit, die het haar mogelijk maakt verschillende, tegenstrijdige betekenissen in zich op te nemen, terwijl taal op een ondubbelzinnige en specifieke wijze refereert aan de werkelijkheid. De strekking van dit laatste hoofdstuk is dat muziek *naar haar aard* geschikt is om de functie uit te voeren die Nietzsche haar toedichtte.

Voor de verwijzingen naar Nietzsches werken in de lopende tekst heb ik gebruik gemaakt van eenvoudige afkortingen gevolgd door het nummer van het corresponderende aforisme of het gedeelte uit het werk waarnaar verwezen wordt. In sommige gevallen heb ik ervoor gekozen om het paginanummer van het geraadpleegde werk te vermelden in de lopende tekst. In het eerste geval heeft de verwijzing de vorm (GB, 3) en in het tweede geval de vorm (VGK, p. 10). De lijst met afkortingen is te vinden in de literatuuropgave.

Hoofdstuk 1. De Tragedie

“De optimistische dialectiek verdrijft met haar gesel van syllogismen de muziek uit de tragedie: dat wil zeggen zij verwoest het wezen van de tragedie, dat uitsluitend kan worden geïnterpreteerd als manifestatie en veraanschouwelijking van Dionysische toestanden, als zichtbare symbolisering van de muziek, als droomwereld van een Dionysische roes.”

(GB, p. 89)

“Voor het eerst zag ik de eigenlijke tegenstelling: -het degenererende instinct dat zich met onderaardse wraakzucht tegen het leven keert (-christendom, de filosofie van Schopenhauer, in zekere zin reeds de filosofie van Plato, het hele idealisme), als typische vormen ervan en een uit volheid, overvloed geboren formule van de hoogste beaming, een ja-zeggen zonder voorbehoud, ook tegen het lijden, ook tegen de schuld, ook tegen alle problematische en vreemde elementen van het bestaan.”

(EH, p. 69)

Inleiding

In Plato's *Faidon* staat beschreven hoe de filosoof Socrates vlak voor zijn dood een aantal verhalen van Aisopos en de Apollo-hymne een metrische vorm geeft. Een nogal vreemde daad voor een man die in zijn leven nog nooit een gedicht geschreven heeft en zijn omgeving vraagt dan ook om een uitleg. Socrates noemt als motivatie voor zijn vreemde gedrag een droom die hem al zijn leven lang achtervolgt en hem opdraagt de kunst van de Muzen te beoefenen. Tot op dat moment was Socrates er van uit gegaan dat de droom hem opdroeg zijn filosofische activiteiten verder te ontplooiën: "omdat naar mijn idee filosofie het belangrijkste werk van de Muzen was en ik me daarmee bezighield" (Plato, *Faidon* 60 e, p. 144). Toch twijfelt Socrates aan zijn interpretatie van de droom en om het zekere voor het onzekere te nemen, geeft hij vlak voor zijn dood nog gehoor aan het bevel van de Muzen en componeert een aantal gedichten.

Bijna vierentwintighonderd jaar later vraagt Nietzsche zich in *De Geboorte van de Tragedie* (GB, p.90) af, wat Socrates er nu eigenlijk toe bracht om zich in de laatste dagen van zijn leven nog aan muziek te wijden. Hij verklaart deze afwijking vanuit Socrates' besef van zijn onvermogen, het besef van de grenzen van zijn logische aanleg. Socrates vroeg zich af of "wat ik niet kan begrijpen toch niet meteen ook het onbegrijpelijke als zodanig [is]. Misschien bestaat er wel een rijk van de wijsheid waaruit de logicus verbannen is. Misschien is de kunst zelf wel een noodzakelijk correlaat en supplement van de wetenschap." (*De Geboorte van de Tragedie*, p. 90)

Deze vragen worden des te interessanter wanneer ze in verband gebracht worden met een anekdote van Nietzsche over Socrates' leerling Plato (VGK, 28). Onder het kussen van Plato's sterfbed schijnt men niets Egyptisch, Pythagoreïsch of Platonisch te hebben gevonden, maar Aristophanes, de man die zijn leermeester Socrates in zijn komedie 'Wolken' volkomen belachelijk maakt. Zat er dan niet ook iets diep artistieks in Plato, de jongen die in zijn jeugd een dichter was, maar de dichtkunst omruilde voor de filosofie? De onmogelijkheid om zijn artistieke kanten te ontkennen blijkt volgens Nietzsche al uit zijn dialogen, die immers allerminst verstoken zijn van artistieke stijl (GB, 14).

Zowel Plato als Socrates lijken een stuk van zichzelf ontkend en onderdrukt te hebben en in beide gevallen blijkt op hun sterfbed dat de grondleggers van het westerse denken een verborgen kant hadden. Lachen, humor en muziek maken – Plato en Socrates? Wat is het punt dat Nietzsche wil maken met de introductie van de muzikale Socrates en de humoristische Plato? Wat is de leegte die Socrates in zich voelde en waarom had Plato Aristophanes onder zijn kussen liggen? Wat symboliseren de muziek, de logica en Socrates zelf voor Nietzsche? En wat betekent het besef van Socrates dat de kunst een noodzakelijk correlaat is van de wetenschap?

I. De leer van Silenus

Een van de meest sprekende figuren uit de Griekse mythologie is de metgezel van de god Dionysus, de baardige sater Silenus, die door Nietzsche in *De Geboorte van de Tragedie* wordt opgevoerd om de grondwaarheid van de pre-socratische Griekse cultuur te verwoorden. Volgens een oude mythe maakt koning Midas jacht op de sater Silenus om hem, als hij hem te pakken heeft, de vraag te stellen wat het ‘allervoortreffelijkste’ is voor de mens. Zoals zo vaak bij Nietzsche geldt dat de onwetendheid voor de mens wel eens een grotere deugd zou kunnen zijn dan de waarheid:

“Jullie beklagenswaardig eendagsgeslacht, kinderen van toeval en kommer, waarom dwing je me te zeggen wat je veel beter niet kunt horen? Het allerbeste is voor jou totaal onbereikbaar, namelijk niet geboren te zijn, niet te zijn, niets te zijn. Het op een na beste echter is – zo spoedig mogelijk te sterven.” (GB, 3)

Het is de pessimistische waarheid van Schopenhauer, die hier zijn weerklink vindt in de woorden van de sater Silenus en die de basis vormt voor Nietzsches analyse van de pre-socratische Griekse cultuur. Het is namelijk deze verschrikkelijke waarheid die de Griek dankzij zijn ‘extreme vermogen om te lijden’ onder ogen zag, maar waar hij mee moest leren omgaan, teneinde te overleven. Zoals Nietzsche in de *Vrolijke Wetenschap* opmerkt: “Het totale karakter van de wereld is daarentegen in alle eeuwigheid chaos, niet in de zin van een ontbrekende noodzakelijkheid, maar van een ontbrekende orde, geleding, vorm, schoonheid, en hoe al onze esthetische antropomorfismen ook mogen heten.” (VW, 109). Het leven *is* lijden en tegenstrijdigheid, zo las de jonge Nietzsche bij Schopenhauer. De contradictie van het leven is die tussen primitieve eenheid en individuatie, wil en verschijning, leven en lijden. Deze contradictie komt naar voren in de tegenstelling tussen de goden Apollo en Dionysus. De twee polen van het Dionysische en het Apollinische vormen echter, zoals Gilles Deleuze opmerkt, geen traditionele contradictie, omdat ze beide ook een manier bieden om met de contradictie om te gaan. (Deleuze, 1962, p. 12). Ze zijn de metaforen voor de artistieke driften die de Griek het middel boden om het leven draaglijk te maken.

II. Apollo en Dionysus

In de confrontatie met de vreselijke waarheid van Silenus reageert de mens op twee verschillende manieren, die hun personificatie vinden in de Griekse goden Dionysus en Apollo. De twee goden vertegenwoordigen twee complementaire oerdriften in de mens, die door Nietzsche als fysiologische verschijnselen omschreven worden. Zij reiken twee

methoden aan om de fundamentele contradictie, die het leven is, op te lossen: “Apollo mediately, in the contemplation of the plastic image, Dionysus immediately in the reproduction, in the musical symbol of the will.” (Deleuze, 1962, p. 12). De eerste manier hebben we hierboven reeds aangeduid en zouden we kunnen omschrijven als Apollinisch. Apollo is de god van de schijn, de droom, de schone kunsten, de orde en, naar zijn etymologische oorsprong, de god van de zon en het licht. Hij is de god van het *principium individuationis*; de bewaker van de grenzen van het individu en van de maat. De Apollinische Godenwereld is de wereld die zich tegen het titanentijdperk keert met zijn overdaad en zelfverheffing, de wereld van het ‘ken uzelf’ en het ‘niet te veel’ (GB, 4), waarmee het Apollinische al iets weg heeft van de kuddementaliteit waartegen Nietzsche in zijn latere werk zou ageren. Ter verhulling van de Silenische waarheid en ter rechtvaardiging van zijn eigen bestaan creëert de Griekse mens zijn Olympische godenwereld. De Olympische goden rechtvaardigden het leven van de Griek door het zelf te leiden en alleen op deze manier kan de Griek het leven met al zijn lijden en tegenstrijdigheid verdragen. Voor Apollo geldt wat Schopenhauer zegt over de sluier van Maya¹: het Apollinische *principium individuationis* laat de mens in de chaos leven zonder zich zorgen te maken, zoals een schipper in de storm op zijn bootje vertrouwt. De zee die hem omringt en dreigt te overspoelen is de wereld van Dionysus, de god van de roes die door middel van zijn vele reïncarnaties het *principium individuationis* lijkt te tarten.

Dionysus personifieert de bevestiging van het leven en de overgave aan de godheid betekent de hereniging en samensmelting van de mens met de natuur. In plaats van de verlossing van het oer-ene wil de Dionysische mens deel worden van dit oer-ene. Terwijl de god Apollo dus het leven draaglijk maakt door een schijnwereld te creëren, bevestigt de god Dionysus het leven in zijn tegenstrijdigheid, de roes en het lijden. De mens gooit onder zijn invloed het juk van de cultuur van zich af en dansend en zingend wordt hij van kunstenaar tot kunstwerk. Dionysus is echter bovenal de god van de muziek: “Men verandere de ode ‘*And der Freude*’ van Beethoven in een schilderstuk en late zijn fantasie de vrije loop, wanneer de miljoenen vol huiver in het stof kruipen: zo kan men zich het Dionysische bij benadering voorstellen.” (GB, 1). In de Dionysische roes komt de mens voor een moment in contact met de Muziek van de Wereld, die te begrijpen valt als een metafoor voor Schopenhauers wil oftewel de ‘general form of phenomena’ (Kofman, 1983, p. 8). In de Dionysische roes wordt de inherente tegenstrijdigheid van het leven bevestigd en leidt zo ‘tot hoger genot’ (Deleuze, 1962, p. 12).

De verhouding tussen Dionysus en Apollo komt mooi naar voren in Nietzsches bespreking van Raphaëls schilderij *Transfiguratie*. In het onderste deel van het schilderij zien

¹ Nietzsche adopteerde de term van Schopenhauer die haar ontleende uit de Indiase filosofie. Zie o.a. paragraaf VI. over de filosofie van Schopenhauer.

we de angstige discipelen, “de weerspiegeling van het oer-leed, de enige grond van de wereld” (GB, 4), terwijl in het bovenste deel van het schilderij uit de “weerschijn van de eeuwige tegenspraak, de vader van alle dingen” (GB, 4) een “nieuwe visionaire schijnwereld” opstijgt met een god in het stralende middelpunt. De huiveringwekkende waarheid van de sater Silenus vormt de basis voor de wereld van de schone schijn en blijkt van haar afhankelijk. De wereld vol kwellingen is noodzakelijk opdat het individu het verlossende visioen tot leven zal wekken en de schijnwereld op haar beurt rechtvaardigt het leven. Dionysus is de achtergrond en de voorwaarde voor Apollo, maar onder Apollo rommelt Dionysus. De Dionysische mens lijkt op Hamlet, die zich realiseert dat elk handelen uiteindelijk futiel is: “In het bewustzijn van de eenmaal aanschouwde waarheid ziet de mens nu overal alleen nog maar het gruwelijke of absurde van het Zijn, nu doorziet hij de symboliek in het lot van Ophelia, nu pas begrijpt hij de wijsheid van de woudgod Silenus: en hij walgt.” (GB, 7). Op dat moment is er de schone schijn van de Apollinische leugen om hem te verlossen van zijn verlamming. Het Dionysische laat zich echter niet van het netvlies branden. De natuur van de sater, de Dionysische dweper is waarachtiger dan de ‘leugenachtige opsmuk’ van de cultuurmens – de Dionysische Griek wil zelf de sater worden, maar kan dit alleen onder de sluier van de Apollinische schijn. In onderstaand schema van Jean-Marie Schaeffer (Schaeffer, 2000, p. 217) wordt de verhouding tussen Apollo en Dionysus nog eens samengevat:

	Dionysian	Apollonian
<i>Ontological level:</i>	Will to be	Representation / appearance
<i>Mythological level:</i>	World of the titans	Olympian gods
<i>Psychological level:</i>	Drunkenness	Dream
<i>Artistic Level:</i>	Music (dance)	Visual arts
	Lyric poetry	Epic
	Chorus	Dialogue

III. De Tragedie

De constante afwisseling en tegenstelling tussen Apollo en Dionysus vindt uiteindelijk zijn fusie in de Attische tragedie, waarin Dionysus zich openbaart door de sluier van Apollo. De basis van de tragedie wordt gevormd door het koor van saters. De sater is de woudmens die dansend en spelend door het bos rent; de oermens, verkondiger van de Dionysische wijsheid en de mens met de diepste en hevigste emoties. Hij is het tegendeel van de gefingeerde cultuurmens en metgezel van de god Dionysus:

“Zo ontstaat die fantastische en ogenschijnlijk zo stuitende figuur van de sater, die tegelijkertijd, in zijn relatie tot god, ‘de onnozele hals’ is, evenbeeld van de natuur en haar sterkste driften, ja zelfs symbool daarvan, en tevens verkondiger van haar wijsheid en kunst, musicus, dichter, danser en ziener in een persoon.” (GB, 8)

Het is deze sater waarmee de Griekse koorleden zich identificeren totdat ze zichzelf saters wanen en zo uitdrukking worden van de Dionysische waarheid. Uiteindelijk is er ook geen scheiding meer tussen het koor en het publiek, maar wanen allen zich deel van het saterkoor in een grote dansende, zwetende massa. Om de verpletterende werking van pure muziek aan te kunnen, om niet verbrijzeld te worden door een blik in de wereldwil en het individu uiteen te laten spatten, moet er een mythe, een beeld, een verhaal tussen de muziek en het koor worden geplaatst. Apollo moet zijn sluier van Maya over de afgrond van het Dionysische leggen om de Dionysische dweper te beschermen. Het saterkoor ontlaadt zich dan in de Apollinische beeldenwereld van de toneelspelers, die echter voor hun inspiratie afhankelijk zijn van het koor. Het spel en de dialoog van de tragedie zijn een visioen van het koor, dat zijn God Dionysus ziet lijden. Het Saterkoor zelf is op zijn beurt weer een visioen van Dionysus. Dionysus levert de muzikale inspiratie middels het koor, terwijl Apollo het drama en het verhaal levert. Of, aangezien Nietzsche zich in dit deel van zijn oeuvre nog bedient van het filosofische jargon van Schopenhauer en Kant, de tragedie is de objectivering van de Wil, de Muziek van de Wereld:

“Hier dringen zich tussen onze hoogste staat van muzikale opwinding en de muziek die er de oorzaak van is, de tragische mythe en de tragische held, die in de grond genomen slechts de figuurlijke uitdrukking zijn van de alleruniverseelste feiten, waarvan alleen de muziek in directe zin getuigenis kan afleggen.” (GB, p. 129)

De Wil, de Muziek van de Wereld – of, zoals Sarah Kofman zegt ,de algemene vorm van fenomenen - wordt in bovenstaand citaat omschreven als de ‘alleruniverseelste feiten’,

waarvan de tragedie dankzij de fusie van het Apollinische en het Dionysische de uitdrukking is. Het is een Dionysische waarheid die de Griek in de tragedie gewaar werd, maar het was alleen dankzij de Apollinische schijn dat deze waarheid de kans kreeg om zich te manifesteren.

IV. De Mythe van Prometheus

Naast deze metafysische functie vindt Nietzsche in de tragedie twee elementen die in zijn latere werk een grote rol zullen spelen. Op de eerste plaats zien we in zijn behandeling van de tragedie over Prometheus door Aeschylus een voorbode van zijn kritiek op de nivellerende kuddementaliteit. De Griekse mens kende grote waarde toe aan het vuur ‘als het ware Palladium van elke opkomende cultuur’ (GB, 64). Prometheus stal het vuur van de Goden en verkreeg zo ‘het beste en het hoogste dat de mensheid deelgenoot kan worden’. Prometheus wekte met zijn daad de toorn van de goden, wat er op wijst, dat zijn daad door de Grieken als een misdrijf werd gezien. De paradox is dat Prometheus’ daad door Aeschylus tegelijk als een misdrijf en als het hoogste en beste dat een mens kan bereiken werd voorgesteld. De tragedie kan dus worden begrepen als een rechtvaardiging voor het menselijk kwaad, aldus Nietzsche. De mens stijgt boven de middelmaat uit en wordt hiervoor door de Goden gestraft, maar deze daad is tegelijk een deugd.

Zoals reeds opgemerkt is de Olympische wereld van de goden een typisch Apollinisch verschijnsel dat diende ter rechtvaardiging van het leven. De tragedie van Aeschylus is dus Apollinisch in zoverre, dat elke poging van de mens om zich te verheffen wordt afgestraft door de Olympische wereld van de goden, “want Apollo wil juist rust brengen onder de individuen doordat hij grenslijnen tussen hen trekt, en telkens opnieuw naar deze verwijst als zijn het de allerheiligste wetten van de wereld die vragen om zelfkennis en maat’ (GB, p.65). Tegelijkertijd is de poging van Prometheus om zich te verheffen, boven het individuele uit te stijgen en de “Atlas van alle individuen te worden”, een bij uitstek Dionysisch element. De tweeslachtigheid van Aeschylus’ Prometheus met zijn tegelijk Apollinische en Dionysische natuur vat Nietzsche als volgt samen: “Al wat bestaat is rechtvaardig en onrechtvaardig en beide met evenveel recht.” (GB, p.66). In deze laatste triomfantelijke uitspraak is een voorbode te lezen van het grote ja-zeggen tegen het leven met al zijn inherente tegenspraak, het *amor fati*.

V. De Dionysische ziekte.

De verhouding tussen het Dionysische en Apollinische is door Walter Kaufmann vooral beschreven in termen van gezondheid en ziekte. De schoonheid en kracht van de Griekse cultuur zou het resultaat zijn Apollo's overwinning op Dionysus, waarbij Dionysus vooral wordt staft voor de negatieve pool van een dialectische verhouding, die de roes van ziekte en een "formless frenzy" vertegenwoordigt. Artistieke creatie is vooral het resultaat van iets dat een artiest mist en de schoonheid die de Grieken produceerde betekende een overwinning op 'this destructive disease', the 'Dionysian fever': "beauty is the monument of Apollo's triumph over Dionysus". (Kaufmann, 1974, p. 130). Nietzsches opmerking dat de Grieken over een extreem vermogen om te lijden beschikten wordt door Kaufmann vooral opgevat als een lijden aan de Dionysische ziekte. Hij citeert Nietzsches uitspraak in de Geboorte van de Tragedie dat voor de Griekse mens alleen door de creatie van de Olympische godenwereld het bestaan draaglijk was.

Door Dionysus als de negatieve helft van de verhouding tussen het Dionysische en Apollinische op te vatten gaat Kaufmann voorbij aan het karakter van de God Dionysus die het leven in al zijn facetten wilde bevestigen. De tragedie is vooral een uitdrukking van een Dionysische waarheid en heeft zoals Nietzsche niet nalaat enkele malen te benadrukken vooral Dionysus als onderwerp (GB, p.58, p.66). Kaufmanns interpretatie van het boek in termen van ziekte en gezondheid gaat voorbij aan Nietzsches uitvoerige besprekingen van de verhouding tussen muziek, taal en beeld die in de volgende hoofdstukken aan bod zullen komen. Dionysus is de god van de muziek en juist de muziek is –zeker voor de jonge Nietzsche - het medium bij uitstek om de werkelijkheid weer te geven.

De verwarring over de verhouding tussen het Dionysische en Apollinische is vooral te wijten aan het feit dat Nietzsche ze presenteert als zowel twee polen van de contradictie als twee manieren om de contradictie die het leven is op te lossen. Kaufmann interpreteert de verhouding vooral als twee polen van een contradictie die zijn oplossing vindt in de tragedie, maar vergeet dat 'die ambivalentie zelf de oorsprong en het wezen van de tragedie vormt.' (GB, p.76). De contradictie wordt in de tragedie niet zozeer opgelost als wel gereproduceerd en in zijn reproductie opgelost. Nietzsches eigen woorden in Ecce Homo zijn in dit opzicht verhelderend:

"Een 'idee' – de tegenstelling Dionysisch en Apollinisch - vertaald in het metafysische; de geschiedenis zelf als de ontwikkeling van deze 'idee'; in de tragedie de tegenstelling tot een eenheid opgeheven; onder deze optiek dingen die nog nooit met elkaar waren geconfronteerd, plotseling tegenover elkaar geplaatst, vanuit elkaar belicht en begrepen..." (EH, p. 68)

Kaufmanns vergissing is ook te wijten aan Nietzsches eigen tweeslachtigheid over Dionysus' eigenschappen. Het bevestigende karakter van Dionysus wordt onder invloed van Wagner en Schopenhauer nog vergezeld van metafysische noties als de versmelting met het Oer-ene en het doorbreken van de ban van individuatie. De tegenstelling, die het leven is, vraagt voor de jonge Nietzsche nog om een oplossing, terwijl de latere volwassen Nietzsche de tegenstelling juist zal bevestigen. (Deleuze, 1962) De tegenspraak tussen het Apollinische en Dionysische vind zijn resolutie in de tragedie, waarin de Griek voor een moment het Dionysische gewaar kan worden, zonder dat (dankzij de Apollinische sluier) de ban van individuatie direct doorbroken wordt. Nietzsche lijkt nog geobsedeerd met het concept van individuatie dat hem ervan weerhoudt het leven te bevestigen, zonder dat zij gerechtvaardigd of opgelost hoeft te worden. In de mythe van Prometheus door Aeschylus zien we hoe de wijsheid van Silenus, dat het leven lijden en tegenspraak is, een concrete invulling en aanschouwelijkheid krijgt:

“De tegenspraak in het hart van de wereld openbaart zich aan hem [de bespiegelende Ariër, de Griek] als een vermenging van verschillende werelden, bijvoorbeeld van een goddelijke en een menselijke, waarbij elke wereld op zichzelf genomen in haar recht staat, maar die gesteld naast een andere voor haar individuatie een prijs moet betalen.” (GB, p. 65)

Elke wereld staat in haar recht, maar het is de individuatie die een prijs moet betalen en die Nietzsche ervan weerhoudt om de tegenspraak tussen het eigen recht van de verschillende werelden en daarmee de diversiteit in het leven te bevestigen. Nietzsche zag later als zijn grootste inzicht in de Geboorte van de Tragedie het bevestigende karakter van Dionysus (Deleuze, 1962, p. 13), maar Dionysus kan nog niet zonder Apollo om het leven te rechtvaardigen. In ieder geval verdwijnt de laatste in Nietzsches latere werk van het toneel, waarbij ik de vraag of dit een fusie is van Apollo en Dionysus, zoals Kaufmann beweert, in dit verhaal buiten beschouwing laat. Dionysus krijgt al in de Geboorte van de Tragedie een nieuwe tegenstander, die het einde van de tragedie en het begin van de moderne tijd inluidt: Socrates. Alvorens onze analyse en uitleg van de Geboorte van de Tragedie verder te ontwikkelen, lijkt het op dit punt zinnig om kort stil te staan bij Schopenhauers invloed op Nietzsche. Nietzsche adopteerde in deze periode vrijwel kritiekloos bepaalde concepten van Schopenhauer zoals 'individuatie' en de 'sluier van Maya', maar gaf hier zonder toelichting een eigen invulling aan. Nussbaum (1999) merkt op dat tijdgenoten van Nietzsche bekend waren met het werk van Schopenhauer en zijn terminologie, waardoor Nietzsches gebruik van deze termen zonder verwijzing voor hun geen probleem vormde. De hedendaagse lezer zal zich deze terminologie in zijn ontwikkeling doorgaans niet eigen hebben gemaakt. Een veel geciteerde uitspraak van Nietzsche zelf geeft zijn verhouding tot Schopenhauer aan:

“Hoezeer betreur ik het nu dat ik toen nog niet de moed (of de onbescheidenheid) bezat om mij ten aanzien van zulke eigen opvattingen en riskante ondernemingen in elk opzicht ook een eigen taal toe te staan, - dat ik met veel moeite vreemde en heel nieuwe waardeoordelen met Schopenhaueriaanse en Kantiaanse formules trachtte uit te drukken.” (GB, p. 15)

Een goed begrip van de achtergrond van deze formules is noodzakelijk om de verhouding tussen Dionysus en Apollo in de Geboorte van de Tragedie werkelijk te kunnen begrijpen. Bovendien zal Schopenhauer in deze scriptie nog een aantal maal terugkomen, dus lijkt enige aandacht voor zijn filosofie hier wel op zijn plaats. In mijn bespreking zal ik mij grotendeels verlaten op Martha C. Nussbaums vergelijking van Schopenhauer en Nietzsche in de *Cambridge Companion to Schopenhauer* (Janaway, 1999).

VI. Schopenhauer

Schopenhauer en Nietzsche mogen onderling veel verschillen, maar zij bezitten op zijn minst één overeenkomst die hen onderscheidt van de filosofische traditie. Beide denkers devalueren de rede tot de resultante van basale driften; bij Nietzsche en Schopenhauer maakt het biologische en fysiologische leven voor het eerst zijn entree op het filosofische toneel. In de filosofische traditie werd tot dan toe doorgaans gesteld dat we met behulp van rede de werkelijkheid als zodanig zouden kunnen beschrijven. Schopenhauer stelt met Kant dat ons kenapparaat niet in staat is om de kale werkelijkheid te vatten. Volgens Kant nemen we de werkelijkheid waar binnen de kaders die ons worden gesteld door bepaalde categorieën van de waarneming, namelijk ruimte, tijd en causaliteit. Kant dacht dat hij, door aan te tonen dat onze werkelijkheidservaring alleen mogelijk is binnen bepaalde categorieën, ook had aangetoond dat deze categorieën bestaan.² De mens kan slechts kennis hebben van de fenomenale werkelijkheid binnen de kaders van ruimte, tijd, causaliteit, aldus Kant. Het wezen der dingen (*ding-an-sich*) is onkenbaar. Het object richt zich naar het subject en het object bestaat in deze zin alleen in zoverre het zich voordoet in het bewustzijn van het subject.

Volgens Schopenhauer is dat wat de mens ervaart in de gedachten en de waarneming geen wereld van dingen buiten ons, maar slechts onze eigen representatie van de dingen in de geest. De mens ervaart de wereld niet door een bril die haar een bepaalde structuur meegeeft (Kant), maar kijkt in een spiegel die ons slechts laat zien wat we er zelf in willen zien en wat wij zijn. Wij nemen de werkelijkheid waar als door de sluier van Maya en ‘are forced to concede to the poets that life is a long dream’. (Nussbaum, 1999, p. 346). Schopenhauer zet Kant als het ware op zijn kop door in de Kantiaanse drie-eenheid van intuïtie, begrip en rede

² Voor Nietzsches kritiek op de Kantiaanse categorieën zie hoofdstuk II, paragraaf IX.

de intuïtie en het begrip gelijk te stellen en te plaatsen boven de rede: “Our knowledge can never go beyond the world of representation: intuition is the ultimate foundation of all knowledge.” (Schaeffer, 2000, p. 188).

Schopenhauer stelt dat we constant het gevoel hebben dat er iets moet zijn achter de wereld van representatie; de zogenaamde sluier van Maya. Ons lichaam is eveneens een representatie, maar via onze lichamen kunnen we ons bewust worden van onze wil als ‘a striving, desiring, straining something’. (Nussbaum, 1999, p. 347). De specifieke wil die wij in onze lichamen gewaar worden, is slechts een onderdeel van het algemene streven en willen dat in de hele natuur werkzaam is. De wereld als representatie is in feite een objectivering van een metafysische wil in verschillende stadia; de materiele wereld is het laagste stadium en de mensheid het hoogste stadium. Als de hoogste vorm van objectivering van de Wil wordt de mens zich bewust van zijn eigen schepping als resultaat van de blinde, strevende wil. De wereld van representatie als objectivering van de wil wordt gekenmerkt door particulariteit; de verschillende dingen onderscheiden zich van elkaar en in die zin zijn het individuele objecten. De objecten verkrijgen individuatie door hun specifieke afbakening van elkaar in tijd en ruimte. “It is important to notice that the will, in and of itself, is not an individual or a plurality of individuals. It contains in itself no principle of individuation.” (Nussbaum, 1999, p.348). De wil heeft dus geen plek in ruimte en tijd en heeft als zodanig geen individuatie in tegenstelling tot de representaties die zich als objectivering van de wil wel in ruimte en tijd manifesteren.³

Schopenhauer completeert zijn universum door een Platonische wereld van de Ideeën tussen de Wil en de wereld als representatie te stellen. De objecten verhouden zich naar goed Platonisch gebruik tot de Ideeën als kopieën naar een model. Het idee van veelheid en de Kantiaanse categorieën van ruimte en tijd behoren tot de wereld van de representatie terwijl de wereld van de Ideeën tijdloos en een eenheid is. De wereld van de Ideeën is kenbaar door middel van de kunst en filosofie. De wil als zodanig is onkenbaar, maar vindt in muziek en in de Ideeën zijn rechtstreekse objectivering. In kunst en filosofie krijgen we toegang tot de Ideeën. Kunstzinnige activiteit leidt ons dus tot kennis van de wil. Wetenschappelijke kennis staat in dienst van de blinde, strevende wil, is subjectief en beperkt tot de sfeer van representatie.

Zoals Schaeffer (2000) aangeeft bevat Schopenhauers filosofie zeer veel tegenstrijdigheden, die vooral te wijten zijn aan het gelijktijdige gebruik van twee conceptuele systemen. Enerzijds een systeem waarin de Wil als essentie fungeert en de fenomenale wereld als verschijning; anderzijds een systeem met de Wil als ding-an-sich, de Ideeën als zijn objectivering, met daarnaast de wereld van de representatie. Als gevolg van deze

³ Het is belangrijk om dit principe van individuatie goed te begrijpen omdat het zoals we al zagen een grote rol speelt in De Geboorte van de Tragedie en ook later in deze scriptie nog zal terugkomen.

ontologische verwarring ontstaat ook op epistemologisch vlak onduidelijkheid. Omdat muziek als hoogste kunstvorm de objectivering is van de Wil, worden de andere kunsten gedegradeerd tot representatie van de mindere sfeer van de Ideeën. Als gevolg van de esthetische opvatting van de muziek als hoogste kunstvorm wordt dus indirect ook de sfeer van de Ideeën gedeprecieerd. Waar Schopenhauer zegt dat een complete filosofische uitleg van muziek gelijk zou zijn aan de filosofische uitleg van het universum, degradeert hij de andere kunsten hiermee tot secundaire vormen van kennis.

Er spelen dus twee dichotomieën een rol in het werk van Schopenhauer. Enerzijds een dichotomie tussen artistieke en wetenschappelijke kennis, waarbij kunst alleen van de Ideeën en niet van de Wil kennis kan nemen en wetenschappelijke kennis zich beperkt tot de wereld van de representatie. Anderzijds een dichotomie tussen muziek en andere kunsten, waarbij muziek de sleutel vormt tot de essentie (het ding-an-sich) of de Wil en de andere kunsten gedegradeerd worden tot kennis over de schaduwwereld van de Ideeën. Samenvattend kunnen er dus drie ontologische sferen bij Schopenhauer worden onderscheiden. Op de eerste plaats de sfeer van de Wil, onkenbaar en de kern van het Zijn; ten tweede de objectivering van de Wil in de sfeer van de Ideeën, kenbaar door kunst en filosofie, en tenslotte de wereld van representatie, kenbaar door algemene intuïtie en wetenschap.

VII. Bevrijding van de wil

Schopenhauer verbindt de wil tenslotte nog met een moreel element. De wil is namelijk een blind streven en willen en als zodanig een destructieve kracht in de mens. Aangezien het willen als eerste en bepalende kracht in het leven wordt gezien, betekent een veroordeling van de wil ook een veroordeling van het leven. Nussbaum voert een aantal argumenten aan om de wil te veroordelen. Ten eerste is willen als activiteit inferieur omdat het voortkomt uit nood en pijn. Hiernaast is elke bevrediging van het willen per definitie gedeeltelijk, tijdelijk en een illusie. (Nussbaum, 1999, p. 350) Zoals Schaeffer (2000) opmerkt staat ook elk kennen in dienst van de blinde wil, waarmee elke mogelijkheid tot objectieve kennis verkeken is. Het ware geluk en vrije objectieve kennis is alleen mogelijk door ons te bevrijden van het blinde willen. Schopenhauer ziet een uitweg uit dit moeras van het blinde willen in de kunstzinnige ervaring. Om dit te begrijpen is het noodzakelijk kort Schopenhauers concept van de esthetische ervaring als belangeloze aanschouwing toe te lichten.

We kunnen ons op twee manieren tot de objecten verhouden. Enerzijds kunnen we ze zien in hun particulariteit en anderzijds in hun algemeenheid. In de dagelijkse perceptie interesseren wij ons volgens Schopenhauer alleen voor de particuliere eigenschappen van mensen en dingen, omdat we ze in dienst kunnen stellen van ons willen. In de context van het dagelijks leven komen 'the formal and structural properties' van de objecten alleen in beeld

'in relation to our own greedy desires'. (Nussbaum, 1999, p. 354). De enige reden dat ik geïnteresseerd ben in het eten geven van mijn hond is omdat ik bang ben dat hij me anders zou kunnen bijten. Zonder deze angst zou ik de hond rustig kunnen later verhongeren en zijn Hond-zijn of misschien zelfs zijn specifieke kleur en ruimtegebruik kunnen contempleren. (Nussbaum, 1999, p. 352). Op dezelfde manier worden we ons slechts dankzij de confrontatie van onze wil met de wil van de ander bewust van onze eigen individualiteit en particuliere eigenschappen. Dankzij ons willen en verlangen komen we terecht in allerlei particuliere, problemen die ons uit de zuivere hemel der contemplatie halen naar de aardse banaliteit.

Vrijheid van ons willen levert een bevrijding op van individualiteit en op dat moment zijn we ook vrij om belangeloos de wereld te contempleren. Deze vorm van belangeloze aanschouwing die ons los maakt van het willen, bereiken we in de kunst. "When, on the other hand, one contemplates a painting or statue of a beautiful person, one is 'raised up' above all this, and encouraged to attend to pure general qualities of form and shape, quite apart from their relation to the will." (Nussbaum, 1999, p. 354) In de kunst, stelt Schopenhauer, raken we ons besef van individualiteit en subjectiviteit kwijt; we raken onszelf kwijt in het object. Het is een bevrijding van het kennen en de ban van individuatie die wordt geconstitueerd door ruimte en tijd. Zodra de kunstzinnige vorm van perceptie voorbij is keren we weer terug naar onszelf en begint het ellendige willen opnieuw. Hiernaast leidt de kunst als contemplatie van Ideeën, die een rechtstreekse objectivering zijn van de wil, tot het ware inzicht in de wil als blinde strevende kracht en tegenstrijdigheid. Zo zien we de wil aan voor de destructieve kracht die zij werkelijk is, ontkennen de wil en daarmee ook het leven. De kunst vervult hier de rol van "a tranquilizer that frees us –at least momentarily- from the tyranny of desires and drives; through it, we emerge from the painful dream of individuation and glimpse the peace of a definitive annihilation, Nirvana." (Schaeffer, 2000, p. 203) Dankzij de kunst worden we ons dus voor een kort moment bewust van een leven zonder de wil, zodat we uiteindelijk besluiten de wil volledig te ontkennen en daarmee het leven te ontkennen. Hier zien we Schopenhauers beroemde pessimisme. Het is interessant dat hij de houding van resignatie en onthouding van de wil tot leven zelfs terugvond in de tragedie. In de tragedie betaalt de held een prijs voor zijn schuld: "The true sense of the tragedy is the deeper insight that what the hero atones for is not his own particular sins, but original sins, in other words, the guilt of existence itself." (Nussbaum, 1999 p. 356). De oorspronkelijke schuld van de mens is dat hij geboren is, stelt Schopenhauer.

VIII. Schopenhauer en Nietzsche

Zoals duidelijk zal zijn is het niet moeilijk om de vele overeenkomsten tussen Nietzsche en Schopenhauer aan te wijzen. Op de eerste plaats vertonen de categorieën van Dionysus en Apollo sterke overeenkomsten en worden door Nietzsche expliciet geassocieerd met de concepten van Wil en Representatie. De associatie van Apollo met de wereld van de representatie verklaart het verband tussen Apollo en de ban van individuatie. Het concept individuatie zou voor Nietzsche overigens ook een persoonlijk betekenis gehad kunnen hebben. Vanuit dit perspectief zou ik het willen opvatten als een ingaan tegen de heersende norm. Apollo is de god van de maat die de grenzen tussen individuen bepaalt en daarmee ook het individu inperkt in zijn bewegingsruimte. Dionysus doorbreekt de ban van de individuatie en inspireert het individu tot grotere daden; om de ‘atlas van alle individuen te worden’ en boven de menigte uit te stijgen. In principe zou hier een autobiografische element in het spel kunnen zijn, omdat Nietzsche, toen hij de *Geboorte van de Tragedie* schreef, professor in de filologie te Bazel was en daar het gevoel had dat hij beknot werd in zijn mogelijkheden om zich verder te ontplooiën op filosofisch en muzikaal gebied. De strijd tussen Apollo en Dionysus zou men zo kunnen opvatten als de tegenstelling tussen enerzijds de filoloog Nietzsche en anderzijds de componist en filosoof Nietzsche die zijn gedachten vrij wilde ontplooiën.⁴

Hiernaast is het bij zowel Nietzsche als Schopenhauer de kunst, en meer specifiek de muziek, die de ban van individuatie kan doorbreken en de wil of het ding-an-sich in zijn verschijning leert kennen –Nietzsche is even onverbiddelijk als Schopenhauer in zijn claim dat de Wil of het ding-an-sich zelf onkenbaar blijft. Nietzsche nam Schopenhauers concept van muziek, maar maakte het los van de theorie die kunst als belangeloze aanschouwing en verlossing van de wil ziet (Schaeffer, 2000). In zijn latere werk zou hij deze theorie van belangeloze aanschouwing expliciet bekritisieren. Alle cognitieve activiteit staat bij Nietzsche voor een bepaald doel in dienst van het leven. Apollo en Dionysus symboliseren, zoals eerder gesteld, kunstzinnige driften in de mens en methodes om het leven te rechtvaardigen. Nietzsche wilde in *De Geboorte van de Tragedie* de wetenschap van de kunst en de kunst vanuit het leven bezien. Het concept van de belangeloze aanschouwing houdt een schijn van objectiviteit die Nietzsche zag als een noodzakelijk fictie: “Nietzsche begins to develop what will become a major theme in his work: the idea that art does not exist apart from life, in detachment from or even in opposition to its concerns” (Nussbaum, 1999, p. 362). Uiteindelijk is het ook moeilijk te begrijpen hoe de kunst als belangeloze aanschouwing van

⁴ Zie ook hfd 3. paragraaf 2

de Ideeën, die tenslotte een zuivere sfeer van eenheid vertegenwoordigen, zou kunnen leiden tot een afwijzing van de Wil en het leven. (Schaeffer, 2002).

Tenslotte vinden we Schopenhauers pessimistische conclusie, dat het het beste voor de mens is om niet geboren te zijn, terug in de woorden van de sater Silenus, die Nietzsche aan het begin van De Geboorte van de Tragedie opvoert. Terwijl Schopenhauer zich bij de Silenische waarheid neerlegt en het leven ontkennt wil Nietzsche juist het leven in al zijn tegenstrijdigheid bevestigen. De Griekse cultuur was voor hem een bevestiging en geen ontkenning van het leven en het worden als zodanig. Nietzsche plaatst, zoals nog zal blijken, tegenover de fundamentele schuld van de mens de fundamentele onschuld van de mens als kunstenaar en schepper. Kunstzinnige activiteit fungeert voor Nietzsche in De Geboorte van de Tragedie als middel tot rechtvaardiging en niet tot ontkenning van het leven. Na deze toelichting op Schopenhauers invloed op Nietzsche keren we terug naar de tragische dood van de Attische tragedie.

IX. De theoretische mens

De tragedie sterft door de hand van Euripides, de schepper van de Nieuwe Attische Komedie. De mythe, die dankzij de geest van de muziek in de tragedie nog eenmaal nieuw leven kreeg ingeblazen, wordt nu definitief ontdaan van alle muziek Dionysus wordt door Euripides door de achterdeur naar buiten geëscorteerd. Het resultaat is een oppervlakkige tragedie, waarin de mentaliteit van de slaaf aan het bewind komt: “De burgerlijke middelmatigheid, waarop Euripides al zijn hoop vestigde, nam nu eindelijk het woord.” (GB, p. 72) Waar voorheen de taal van de halfgod of de halfmens en dronken sater de toon en het taalgebruik bepaalden, wordt nu de spreektaal gehanteerd, zodat het volk leert om te redeneren, conclusies te trekken, te filosoferen en de sofisten vrij spel krijgen; Euripides haalt de toeschouwer op het toneel. Euripides werd zich bewust van de inherente tegenstelling in de tragedie - ‘hij bespeurde iets incommensurabels in elke trek en in elke lijn’ (GB, p. 74) - en stelde zich ten doel deze woelige zee glad te strijken door de Dionysische pool van de tegenstelling te verwijderen. De burgerlijke middelmatigheid van de Attische Komedie lijkt er op te duiden dat vervolgens Apollo de overhand kreeg, maar het lukte Euripides niet om de tragedie op uitsluitend Apollinische grond te vestigen. Het was de ‘demon Socrates’ die door Euripides sprak en Dionysus en het koor verdreef uit de tragedie met zijn adagia “Alles moet bezonnen zijn om schoon te zijn” en “Alleen hij die weet is deugdzaam” (GB, p. 79). De nieuwe ethiek van de tragedie stond in schril contrast tot de boodschap die volgens Nietzsche uit Sophocles’ tragedie Oedipus te halen valt: “Het scherp van de wijsheid keert zich tegen de wijze; wijsheid is een misdaad van de natuur.” (GB, p. 62) Euripides analyseerde de oude tragedie

en kwam tot de conclusie dat er nog veel onduidelijkheid was in de ontwikkeling van het plot en dat de toeschouwer in onzekerheid leefde. Hij stelde zich ten doel duidelijkheid en orde te scheppen in de tragische mythe die voorheen op basis van de onbewuste roes van het Dionysische tot stand kwam. De onbewust scheppende dichter werd door Socrates en Euripides spottend bekeken en Plato zette tegenover dit beeld zijn eigen esthetisch beginsel: “Alles moet bewust zijn om schoon te zijn” (GB, p. 82).

Socrates bespote de handwerklieden in Athene, omdat zij hun arbeid louter uit instinct beoefenden zonder te beschikken over zekere kennis. Socrates was de grote criticus, de anti-artistieke geest *par excellence*, de logische despoot die het denken en het weten verbond met de moraal en het kennen tot de hoogste deugd verhief: “Deugd is weten; zondigen kan men alleen uit onwetendheid; gelukkig is alleen de deugdzame” (GB, p. 88). Terwijl voorheen het instinct als de belangrijkste scheppende kracht en het bewustzijn als criticus werden gezien, wordt bij Socrates het bewustzijn tot schepper en het instinct tot criticus. Zo verdrijft de optimistische dialectiek⁵ van Socrates met haar gesel van syllogismen de muziek uit de tragedie, de filosofische gedachte neemt de plaats in van de kunst. De dichter mag volgens de Socratische kritiek pas in de stad worden toegelaten als hij zijn morele en epistemologische waardigheid heeft getoond.

Desondanks mogen we het Socratische niet alleen opvatten als een negatieve macht, maar moeten we Socrates volgens Nietzsche ook beschouwen als de grondlegger van een nieuwe bestaanswijze: die van de theoretische mens. Net als de kunstenaar is de theoretische mens tevreden met al dat is, maar het verschil tussen de twee is dat de kunstenaar gericht blijft op het omhulsel en de theoretische mens (de wetenschapper) genot vindt in het afgeworpen omhulsel. Lessing bekende dat hij zich meer gelegen liet liggen aan het zoeken naar de waarheid dan aan de waarheid zelf en daarmee onthulde hij het diepste geheim en de waanvoorstelling van de wetenschap, “namelijk het onwankelbare vertrouwen dat het denken aan de leiband van de causaliteit kan doordringen tot de diepste afgronden van het Zijn en dat het denken in staat is het Zijn niet alleen de doorgronden maar zelfs te *corrigeren*.” (GB, p. 93). Dankzij deze waanvoorstelling slaagt de wetenschap er in het bestaan als begrijpelijk en daardoor als gerechtvaardigd voor te stellen, waarmee haar functie uiteindelijk dezelfde is als de Olympische Godenwereld van de Apollinische schijn en de Attische tragedie. De mens wordt opgesloten in een uiterst kleine kring oplosbare vraagstukken, waardoor hij het leven in al zijn overzichtelijkheid kan bevestigen. De wetenschap is dus nodig om het leven te rechtvaardigen en draaglijk te maken. Het hoogste doel van de wetenschap is echter dat zij

⁵ Nietzsches kritiek op de dialectische denkwijze is geïnspireerd door het boek *History of materialism and a critique of the meaning of opposition* van Friedrich Albert Lange dat hij zich in 1866 volledig eigen maakte, aldus Benjamin Moritz (Moritz, 2002, p. 86)

leidt tot de herschepping van de kunst. Op het moment namelijk dat de wetenschap dankzij haar ongebreidelde zucht naar kennis de grenzen bereikt van het verklaarbare slaat de wetenschap om in kunst. Op dat moment breekt het tragische kennen aan van berusting en behoefte aan kunst. Het symbool van deze nieuwe wereldbeschouwing is de musicerende Socrates.

X. Socrates: *Lebensphilosoph* of *tragische held*

Kaufmann laat zien dat Socrates in het begin van Nietzsches denken gepresenteerd wordt als de eerste filosoof die het denken in dienst van het leven stelde. Nietzsche bewonderde in Socrates de integratie van leven en filosofie, die hij bij denkers als Schopenhauer of Kant miste. Socrates slaagde erin leven en filosofie volledig te integreren, hij had stijl en discipline om zichzelf vorm gegeven. Nietzsche grootste doel: ‘Schep Uzelf!’. De theoretische mens is net als de kunstenaar door en door tevreden met het bestaande en blijft hierdoor gevrijwaard van pessimisme. Ontegenzeggelijk is Nietzsche een groot bewonderaar van Socrates en identificeert hij zich met hem als criticus van zijn tijdgenoten, maar er lijkt toch een verandering op te treden in zijn houding ten aanzien van zijn rolmodel. Zoals Nietzsche opmerkte moet je grootste vriend je grootste vijand zijn. In de *Vrolijke Wetenschap* beschrijft hij het tafereel van de stervende Socrates, die op het laatste moment het leven lijkt te veroordelen met de woorden: “O Criton, ik ben Asclepius een haan schuldig”.

“Dit lachwekkende en vreselijke ‘laatste woord’ betekent voor wie oren heeft: ‘O Criton, het is leven is een ziekte!’ Hoe is het mogelijk! Een man als hij, die blijmoedig en voor aller ogen als een soldaat geleefd heeft – een pessimist!” (VW, p. 201)

Socrates was dus toch gekant tegen het leven en lijkt in laatste instantie niet de *Lebensphilosoph* te vertegenwoordigen die Kaufmann van Socrates’ Nietzsche wil maken. Nietzsche blijft zich echter zijn leven lang ambivalent opstellen ten opzichte van Socrates en het lijkt dan ook voorbarig om een definitieve oplossing voor het ‘probleem Socrates’ te verwachten. Kaufmanns beeld lijkt vooral te worden ingegeven door de musicerende Socrates, die met deze daad aangaf ook de keerzijde van de dialectiek te erkennen. Socrates’ bekentenis had echter de sterk de schijn van mosterd na de maaltijd. Het is bovendien maar de vraag of deze bekentenis ook aan Socrates zelf moet worden toegekend.

Martha K. Woodruff (*International Studies in Philosophy*, 2002, p. 171) suggereert, dat we de ‘musicerende Socrates’ vooral moeten begrijpen als een constructie van zijn leerling Plato, die met dit beeld kritiek levert op zijn leermeester. Als Socrates in Plato’s *Phaedrus* zegt dat hij op het punt staat om in dithyramben te gaan spreken (Plato, *Phaedrus*, 238d) dan is het voorbarig

om hier een Dionysische Socrates in te zoeken. De Platonische dialoog is in deze visie het laatste restant van de tragedie, een nieuwe kunstvorm waarin Plato zijn dichterlijke aard kon uiten, ondanks de tirannieke leraar Socrates die hem vroeg het dichten en musiceren af te zweren. Plato neemt wraak op Socrates door hem als tragische held met als fatale fout een doorgeschoten rationalisme in zijn eigen drama te laten figureren: “Socrates thus becomes a strange new kind of tragic hero, a serene and isolated one, whose tragic error, in the aristotelian sense, lies perhaps in his obsession with rationality.” (Woodruff, 2002, p. 180) Plato en Nietzsche komen volgens Woodruff overeen in hun kritiek op Socrates. Plato ziet zich hier getransformeerd van de koude metafysicus, die de emoties, het lichaam en de zintuigen ontkent, naar een tragisch denker die de noodzaak van de mythe en de metafoor inziet. De figuur van de musicerende Socrates moeten we dus vooral begrijpen als tegelijk een kritiek op Socrates en een symbool van de wederopstanding van de tragische cultuur, die echter los staat van de figuur Socrates zelf. Het lijkt nu nodig om deze kritiek wat verder uit te diepen en Nietzsches alternatief voor het Socratische- ‘de tragische cultuur’ - verder toe te lichten, zodat er een beter beeld ontstaat van de ‘musicerende Socrates’.

XI. Dialectiek versus Pluralisme

In de Geboorte van de Tragedie presenteert Nietzsche de tegenstelling tussen het Dionysische en het Socratische denken als een dialectische relatie. Het Socratische en de wetenschap zijn noodzakelijk om het leven te rechtvaardigen zoals de tragische mythe dit eens gedaan had: “One had only one choice, to perish or- to be absurdly rational. In this way alone could the excesses of the instincts be curbed in an age of disintegration and degeneration; Socrates alone could prevent the premature end of western man.” (Kaufmann, 1974, p. 407). De wetenschap is noodzakelijk om een wedergeboorte van de kunst mogelijk te maken en op het moment dat de tragische cultuur sterft is het Socratische het enige middel dat de mens kan redden van de ondergang. Er ontstaat een nieuwe tegenstelling: Dionysus versus Socrates. De theoretische en tragische wereldbeschouwingen wisselen elkaar af totdat de grenzen van de wetenschap worden bereikt en het tragische kennen een aanvang kan nemen. Het karakter van Socrates als een noodzakelijk medicijn tegen de ziekte van het leven past in Kaufmanns beeld van Nietzsche als een dialectische denker: “Like Hegel, Nietzsche sought to comprehend phenomena in their necessary sequence;” (Kaufmann, 1974, p. 394) Nietzsche zelf merkte ook op dat zijn jeugdwerk “aanstotelijk naar Hegel” (EH, p. 68) rook. Ondanks de schijn van dialectiek die over dit jeugdwerk hangt is het een fout om Nietzsche voor te stellen als dialectisch denker. Hiermee wordt namelijk voorbij gegaan aan Nietzsches nadruk op *Amor Fati* en in het algemeen het bevestigende karakter van Dionysus. Zoals opgemerkt is dit aspect van Dionysus al in de Geboorte van de Tragedie aanwezig, maar krijgt het daar nog

niet de kans om zich volkomen te ontwikkelen. De waarheid van Silenus is dat het leven fundamenteel tegenstrijdig is en lijden behelst. De dialectiek heft de tegenstelling op met zijn logische conclusies en syllogismen, maar de essentie van de tragische cultuur is dat de tegenstelling juist blijft bestaan. In de tragedie worden het Apollinische en het Dionysische vanuit elkaar belicht en begrepen en hebben ze elkaar dus nodig. Dionysus wil de tegenstrijdigheid die het leven behelst bevestigen zonder dat zij gerechtvaardigd hoeft te worden. De tegenstelling tussen enerzijds de dialectische (socratische) cultuur en anderzijds de tragische, Dionysische cultuur uit de Geboorte van de Tragedie valt niet op de vatten als een dialectische relatie van tegenstellingen, omdat Dionysus als bevestigende kracht juist de dialectiek zelf wil bestrijden.

De aanvankelijke vaandeldrager van de dialectiek was voor Nietzsche de persoon Socrates. Hij was echter nog niet genoeg gekant tegen het leven: “a little too apollinian at the outset because of his clarity, a little too Dionysian in the end: ‘Socrates the student of music’ (Deleuze, 1962, p. 14). Daarom kwam Nietzsche met de ware tegenstelling tussen Christus en Dionysus, de ontkennde versus de bevestigende. Gezien het feit dat de musicerende Socrates wellicht een constructie is van Plato, lijkt deze verklaring van Deleuze niet helemaal sluitend, maar in het licht van Nietzsches ambivalentie ten opzichte van Socrates is de vervanging van Socrates door Christus wel begrijpelijk. Zowel de christelijk dialectische als de tragische levensopvattingen worden geconfronteerd met de vraag van Koning Midas (paragraaf I): ‘Wat is het hoogste doel voor de mens, de zin van het leven?’ De christelijke dialectiek ziet het leven als iets onrechtvaardigs dat rechtvaardiging behoeft; om het te rechtvaardigen moet het beschuldigd worden. Omdat het leven lijden inhoudt is het slecht, maar omdat wij lijden worden we vrijgesproken en zijn gerechtvaardigd. Zelfs Schopenhauer zag in het lijden de rechtvaardiging van het leven, maar Nietzsche wil het leven bij voorbaat bevestigen met het lijden. De essentie van de tragische cultuur is volgens Deleuze meervoudige en pluralistische bevestiging: “What defines the tragic is the joy of multiplicity.” (Deleuze, 1962, p.17). Het is inherent aan de dialectiek dat zij gekant is tegen het pluralisme van de tragische cultuur. Aangezien het leven zelf pluralisme en tegenstrijdigheid behelst, ontkent de dialectiek met het pluralisme ook het leven zelf. De bevestiging van het leven is de bevestiging van de tegenstrijdigheid en daarmee ook de bevestiging van het verschil tussen de tegenstrijdige krachten: “In its relation with the other, the force which makes itself obeyed does not deny the other or that which is not, it affirms its own difference and enjoys this difference” (Deleuze, 1962, p. 9). Dit ‘ja’ tegen het verschil staat in schril contrast tot het ‘nee’ van de dialectiek, bevestiging staat tegenover negatie; plezier en spel tegenover dialectische arbeid; lichtheid en dans tegenover dialectische verantwoordelijkheid en ernst.

XII. De komische Plato en musicerende Socrates

Het is nu tijd om terug te keren naar de vragen waarmee dit hoofdstuk werd ingeluid, om te beginnen met de vraag naar de betekenis van de humoristische Plato. Zoals besproken in paragraaf VII is het beeld van Plato als de ‘koude metafysicus’ door recent onderzoek niet meer zo onwrikbaar als het lange tijd scheen. Plato blijkt een tragische zijde te hebben, die hem dichter bij Nietzsche brengt dan bij Socrates. De kritiek op Socrates is ook niet verstoken van enige humor. De figuur Socrates wordt af en toe welhaast komisch geportretteerd in de dialogen van Plato, waaruit wellicht de invloed van Aristophanes op Plato blijkt. Als Socrates aan het eind van Ion opmerkt dat dezelfde persoon tragedie en komedie kan schrijven, kan dit worden opgevat als een ironische zelfobservatie van Plato, aldus Woodruff (2002). Het idee van een komische Plato wordt duidelijker als we de connectie tussen tragedie en komedie in Nietzsches werk bekijken. De jonge Nietzsche merkt op dat de Silenische waarheid twee verschillende soorten ontlading kent in de kunst: “de voorstelling van het *verhevene*, zijnde de kunstzinnige beteugeling van het gruwelijke, en die van het *komische*, zijnde de kunstzinnige ontlading van de weerzin van het absurde.” (GB, 7, p.53) Zowel het komische als het tragische zijn inzichten in de Dionysische waarheid. In de Vrolijke Wetenschap merkt Nietzsche op: “Niet alleen het lachen en de vrolijke wijsheid, maar ook het tragische met al zijn verheven onverstand is een van de middelen en noodzakelijke voorwaarden tot behoud van de soort!” (VW, p. 40). Plato verhoudt zich tot Socrates zoals Nietzsche zich - blijkens het motto van de Vrolijke Wetenschap – verhoudt tot zijn leermeesters:

Ik woon hier in mijn eigen huis;
Nooit heb ik iemand nagedaan
En – ik lach alle meesters uit,
Die zonder zelfspot door het leven gaan.

Boven mijn huisdeur

Het komische lijkt op het tragische, omdat beide het leven bevestigen. Zoals Herman Hesse, een groot bewonderaar van Nietzsche, opmerkt:

“Einzig der Humor, die herrliche Erfindung der in ihrer Berufung zum Grössten gehemten, der beinahe tragischen, der Hochstbegabten Unglücklichen, einzig der Humor (vielleicht die eigenste und Genialste Leistung der Menschentums) vollbringt dies Unmögliche, [het ‘bejagen’ van het leven, CvM] uberzieht und vereinigt alle Bezirke der Menschenwesens mit den Strahlungen seiner Prismen.” (Hesse, 1974, p. 7)

Het komische speelt een grote rol in het werk van Nietzsche, maar het valt buiten de context van dit verhaal om hier nog zeer uitgebreid op in te gaan. Op dit moment is de vaststelling dat het komische eenzelfde functie kan vervullen als het tragische voldoende.

Wat betreft de betekenis van de musicerende Socrates zal inmiddels duidelijk zijn dat deze in de ogen van de jonge Nietzsche de wedergeboorte van de tragische cultuur symboliseert, die volgt op de periode van nihilisme die wordt ingegeven door de dialectische, Socratische cultuur. Hiermee symboliseert hij eveneens een pluralistische levensbeschouwing, die poogt het verschil te bevestigen en de tegenstrijdigheid te erkennen. Waarom kiest Nietzsche juist voor het symbool van een *musicerende* Socrates? Welke wonderbaarlijke krachten dichtte Nietzsche de muziek toe die haar in staat stelden de ‘leegte’ in Socrates’ ziel te vullen?

Nietzsche gebruikt muzikale metaforen om de tegenstelling tussen Dionysus en Apollo te verduidelijken. Tegenover de muzikale dissonantie en de metafysische troost van het Dionysische plaatst hij de aardse consonantie van de Apollinische schijn. Het concept van het Dionysische en de tragische cultuur in het algemeen lijken te zijn geënt op de muziek. Het ligt voor de hand om ons te wenden tot de muzikale ervaring, als we de betekenis van het tragische kennen en de pluralistische levensbeschouwing willen doorgronden. Zoals Nietzsche zelf zegt:

“Dit moeilijk te vatten oerfenomeen van de Dionysische kunst laat zich zonder omwegen alleen begrijpen via de wonderbaarlijk betekenis van de muzikale dissonantie: het is trouwens over het geheel genomen alleen de muziek die, als tegenhanger van de wereld, ons duidelijk kan maken hoe we de rechtvaardiging van de wereld als esthetisch fenomeen moeten opvatten”. (GB, p. 146)

In de hoofdstukken drie en vier zullen daarom Nietzsches opvattingen over muziek centraal staan, waarbij met name de relatie tussen muziek en taal een grote rol speelt. Om echter een duidelijk beeld te krijgen van de betekenis van muziek voor Nietzsche is het belangrijk om haar te zien als onderdeel van zijn gehele filosofie en zijn epistemologie in het bijzonder.

Hoofdstuk II. Perspectivisme

“We hebben de knutselwerkplaats moeten vergeten waar we vandaan komen. We hebben ons moeten onderwerpen aan een vergetelheidscontract. God zelf heeft het ons opgelegd.”

(Kundera, 2002, p. 68)

“Ongeloof is soms de ondeugd van een dwaze en lichtgelovigheid het gebrek van een verstandig man. De verstandige man ziet ver in de oneindigheid van de mogelijkheden. De dwaas ziet eigenlijk alleen dat wat is als mogelijk. Misschien komt het daardoor dat de ene bangelijk en de andere roekeloos is.”

(Baudelaire, 1999, p. 29)

“The German philosopher Friedrich Wilhelm Nietzsche, who had syphilis, said that only a person of deep faith could afford the luxury of religious skepticism. Humanists, by and large educated, comfortably middle-class persons with rewarding lives like mine, find rapture enough in secular knowledge and hope. Most people can't.”

(Vonnegut, 1997, p. 74)

“ O Sancta Simplicitas! In welk een zonderlinge vereenvoudiging en vervalsing leeft de mens! Men kan zich niet genoeg verwonderen als men eenmaal zijn ogen voor dit wonder heeft geopend! Hoe helder en vrij en licht en eenvoudig hebben we alles om ons heen gemaakt! hoe goed hebben we onze zintuigen een vrijgeleide voor al het oppervlakkige, ons denken een goddelijke begeerte naar baldadige sprongen en verkeerde conclusies weten te geven! – hoe goed zijn we er van het begin af aan in geslaagd onze onwetendheid te bewaren, om van een bijna onbegrijpelijke vrijheid, onbezonnenheid, onvoorzichtigheid, moed. vrolijkheid des levens, - om van het leven te genieten! En alleen op dit stevige granieten fundament van onwetendheid heeft tot op heden de wetenschap kunnen herrijzen, de wil tot weten op het fundament van een veel machtiger wil: de wil tot niet-weten, tot het ongewisse, tot het onware! Niet als zijn tegenstelling, maar – als zijn verfijning! Want al kan de taal dan, hier evenals elders, niet boven haar botheid uit komen en al blijft zij over tegenstellingen praten terwijl er gradaties en veelsoortig gedifferentieerde stadia zijn, al mag ook de verstokte tartufferie van de moraal, die nu tot ons onoverwinnelijke ‘vlees en bloed’ behoort, zelfs de woorden van ons wetenden verdraaien: nu en dan begrijpen we, en lachen we erom hoe juist de beste wetenschap ons het hardnekkigst in deze vereenvoudigde, door en door kunstmatige, vervalste, bij elkaar gefantaseerde wereld wil vasthouden, hoe zij onvrijwilliggewillig de dwaling liefheeft, omdat zij, de levende, - het leven liefheeft!” (VGK, 24)

Inleiding

“Perspec’tief: II doorzichtkunde als wetenschap; de kunst om voorwerpen af te beelden , te projecteren op een plat vlak, zoals zij zich ve gegeven standpunt aan het oog vd waarnemer voordoen: de regels vd ~” (Koenen, 1987)

Wat gebeurt er wanneer een doorzichtkunstenaar een voorwerp op een tweedimensionaal scherm projecteert? Op de eerste plaats gaat het hier om een welbewust gecreëerde illusie, die tot doel heeft de waarnemer zich in een bepaald standpunt te laten inleven. Het beeld is een projectie van de maker en, zo zou men kunnen zeggen, als zodanig ook de interpretatie van de maker. Hij belicht voornamelijk dat deel van het voorwerp dat voor hem het voorwerp definieert en dus is de projectie subjectief. Het voorwerp zelf kennen wij niet en kan door de projectie dusdanig misvormd zijn dat het niet eens meer op het origineel lijkt. Verder is het voorwerp oorspronkelijk waarschijnlijk driedimensionaal en is de afbeelding op een plat vlak als gevolg hiervan altijd een vertekening; perspectivisme is de kunst van de illusie. Opvallend is ook dat in bovenstaande definitie in twee achtereenvolgende zinnen gesproken wordt van wetenschap en kunst om dezelfde bezigheid aan te duiden. Zodoende wordt gesuggereerd dat beide iets gemeenschappelijks hebben.

Een misverstand in bovenstaand voorbeeld zou kunnen zijn dat het voorwerp zich aan de maker van het perspectief in al zijn glorie heeft voorgedaan. Waarschijnlijk is echter zijn projectie niet meer dan een creatieve interpretatie om voor de waarnemer de illusie van waarheid en objectiviteit te creëren. “Waarom zou de maker dit in vredesnaam doen?”, zal een argeloze lezer zich afvragen. Het antwoord kan luiden: “Het plezier van de leugenaar ligt in zijn superioriteit ten opzichte van de onwetenden.” Het geeft de maker een gevoel van macht, wanneer hij zijn toeschouwers voor een korte tijd kan overtuigen van zijn illusie.

Waarschijnlijk raakt een waarnemer eerder overtuigd van een prettige dan van een vervelende voorstelling. Op den duur zou de waarnemer zo zeer overtuigd kunnen raken van een voorstelling dat die als waar wordt kenschetst, alleen omdat zij prettiger is om in te geloven. De definitie van het perspectief, zoals deze in een standaard woordenboek voor de Nederlandse Taal verschijnt, bevat al enkele van de belangrijkste elementen (interpretatie, creativiteit en illusie) in het onderwerp van het dit hoofdstuk, namelijk de kennisleer (epistemologie) van Nietzsche, die bekend staat als perspectivisme. Zoals we in latere hoofdstukken zullen zien neemt de muziek een bijzondere plaats in binnen deze epistemologie.

I. De Artistieke Mens

Het fundamentele uitgangspunt van Nietzsches filosofie en de basis van zijn epistemologie is zijn opvatting van de mens als artistiek wezen. Elke interpretatie van een voorwerp, een gebeurtenis of een proces voegt iets toe en trekt iets af van het voorwerp, de gebeurtenis of het proces dat het beschrijft. Er kan geen overeenstemming bestaan tussen het subject en het object, “want tussen twee zo totaal verschillende sferen als subject en object bestaat geen causaliteit, geen juistheid, geen uitdrukking, maar is hoogstens een esthetische verhouding mogelijk.” (WL, p.117). De mens zegt dus in zijn representatie van een voorstelling altijd meer over zijn subjectieve voorstelling van het object dan over het object zelf. Kennis van de werkelijke wereld of een beschrijving van het ding-an-sich zijn niet mogelijk en een onzinnige pretentie. Alle kennis die een mens produceert zegt uiteindelijk meer over de mens zelf dan over de werkelijkheid die hij pretendeert te beschrijven. De natuur is leeg en kaal; alle schoonheid, kleur en vorm leggen wij zelf in de natuur dankzij onze artistieke begaafdheid. De mens simplificeert, categoriseert en assimileert de werkelijkheid naar zijn eigen beeld. Het nieuwe wordt ingelijfd en begrijpelijk gemaakt in het oude, tegenstrijdigheden worden weggepoetst en de werkelijkheid gesimplificeerd. Nieuwe beelden worden vergeleken met oude beelden in het geheugen, de onderlinge verschillen vergeten en de gelijkheid van de dingen is een feit: “Like recalls like and compares itself to it. That is what knowing consists in: the rapid classification of things that are similar to each other.” (Kofman, 1993, p. 30). Zo scheidt de mens gelijkenissen tussen dingen die niet gelijk zijn. Wanneer we voor het eerst een andere taal horen, proberen we de vreemde klanken om te vormen tot woorden die ons vertrouwd in de oren liggen; een ongeschoold oor zal een melodie vereenvoudigen of vervormen tot een bekende melodie, omdat het de complexiteit van de opeenvolgende tonen niet kan volgen; een lezer leest niet elk woord op een pagina, maar pikt er een aantal uit en fantaseert de rest. Kortom, men is veel meer kunstenaar dan men weet.

II. De noodzaak van de schijn

Nietzsche is vol lof over het creatieve vermogen van de mens, omdat die hem in staat stelt te overleven. Kunst, wetenschap en filosofie maken het leven draaglijk; de schijn dat het scheppend subject voor zichzelf creëert is noodzakelijk om te overleven. “Als esthetisch fenomeen is het bestaan voor ons nog altijd *verdraaglijk*, en door de kunst is ons het oog en de hand en vooral het goede geweten gegeven, om ook vanuit onszelf een dergelijk fenomeen te kunnen maken [...] De *oprechtheid* zou walging en zelfmoord tot gevolg hebben.” (VW, 106)

Wellicht is Nietzsche een van de eerste filosofen die de schijn niet veroordeelt in naam van een hogere werkelijkheid, maar de mens vraagt om de schijn actief te willen, omdat zij een noodzakelijk bestanddeel is van het menselijk leven: “Laat men zichzelf echter tenminste dit toegeven: leven is alleen bestaanbaar op grond van perspectivische schattingen en schijnbaarheden; en zou men met de brave geestdrift en onnozelheid van ettelijke filosofen ‘de schijnbare wereld’ in haar geheel afschaffen, welnu, gesteld dat *jullie* dat zouden kunnen, - dan bleef er stellig ook van de ‘waarheid’ van jullie niet meer over!” (VGK, 34) Wanneer alle waarneming uiteindelijk berust op een perspectivische blik is er niets anders dan schijn en lijkt het onzinnig iets anders te willen dan schijn: “Schijn is voor mij juist datgene wat invloed uitoefent en leeft, iets wat in zijn zelfspot zo ver gaat mij te laten voelen dat hier niets meer is dan schijn en dwaallicht en spokendans.” (VW, 54). Het eigenaardige is dat de mens om te overleven een schijnwereld creëert, maar direct weer moet vergeten dat wat hij erkent als waarheid in feite een illusie is. We moeten leren te geloven in een fictie:

“Alleen door te vergeten dat de mens een subject en wel een kunstzinnig scheppend subject is, leeft hij met een zekere rust, zekerheid en consequentie; als hij ook maar een moment de gevangensmuren van dit geloof kon ontvluchten, zou het terstond met zijn zelfbewustzijn gedaan zijn.” (WL, p. 117)

De vernietiging van het zelfbewustzijn in dit laatste citaat doet denken aan de functie van de Dionysische roes in de Geboorte van de Tragedie. De Apollinische kunstdrift in de Griekse mens, die de olympische goden creëert ter rechtvaardiging van het leven, symboliseert dan ook precies deze noodzaak van de schijn:

“Hoe meer ik namelijk de artistieke aandrift in de natuur gewaarword en daarmee verbonden een hartstochtelijk verlangen naar de schijn, naar de verlossing door schijn, des te sterker voel ik mij tot de metafysische veronderstelling gedrongen dat het waarachtig zijnde en Oerene, als het eeuwige lijdende en tegenstrijdige, voor zijn gestadige verlossing het meeslepende visioen en de gelukzalige schijn nodig heeft; en we zijn gedwongen deze schijn, waarin we volkomen opgaan, te ervaren als het waarachtig niet-zijnde, dat wil zeggen als een voortdurend worden in tijd, ruimte en causaliteit, met andere woorden als empirische realiteit.” (GB, 4)

Het Dionysische staat tegenover het Apollinische als een ontmaskering van de schijn. Het vertegenwoordigt voor de vroege Nietzsche een tijdelijk opheffen van het zelfbewustzijn, dat noodzakelijk is om de schijn in stand te houden. Benjamin Moritz (2002) merkt op dat,

aangezien er alleen maar schijn bestaat, de ontmaskering van de schijn nooit ophoudt – zoals dominosteentjes die elkaar eindeloos omduwen.

III. Het waarheidsgebod

Het is verleidelijk, maar niet juist om van Nietzsche een apostel van de schijn te maken. Hij stond zeker niet onverdeeld positief tegenover de schijnwereld die hij om zich heen zag ontstaan, maar begreep haar noodzakelijkheid. Hiermee stuiten we op een fundamentele ambivalentie van Nietzsche, die is terug te voeren op zijn ambivalente houding ten opzichte van Socrates. In hoofdstuk I is ter sprake gekomen dat Nietzsche in Socrates de eerste theoretische mens zag. De laatste staat tegenover de kunstenaar als de mens die plezier schept in het afgeworpen omhulsel tegenover de mens die het omhulsel graag laat bestaan. De theoretische mens streeft naar kennis en zekere waarheden. Enerzijds bekritiseerde Nietzsche Socrates om zijn doorgesloten rationalisme, maar tegelijkertijd is hij hier zelf diepgaand door beïnvloed. Nietzsches voornaamste filosofische project ‘De herwaardering van alle waarden’ wordt ingegeven door diens drang naar waarheid en kennis. In zijn zucht naar kennis is Nietzsche in extreme mate een kind van zijn tijd en op een bepaalde manier de culminatie van tweeduizend jaar filosofie. Zijn intellectueel geweten en drang naar waarheid uitten zich in hem door zijn grote wantrouwen in zichzelf. Zo herkende hij de manco’s van zijn tijd, namelijk precies deze extreme drang naar kennis en waarheid, in zichzelf en streed hiertegen: “De denker: dat is vandaag de dag het wezen waarin de drift tot waarheid en die levensbehoudende dwalingen hun eerste gevecht leveren.” (VW, 110). De slang bijt uiteindelijk in zijn eigen staart. Zijn besef van de noodzaak van de schijn is sterk persoonlijk, getuige ook Nietzsches vroege uitspraak dat alle kennis uiteindelijk persoonlijk is en alleen het persoonlijke ware kennis kan zijn ‘want dat is het eeuwige onweerlegbare’ (FTG, p. 155). In dit opzicht zijn de volgende woorden verhelderend:

“Ik heb altijd alleen in ongunstige zin aan mijzelf, over mijzelf gedacht, alleen in heel zeldzame gevallen, alleen gedwongen, altijd onder plezier ‘ter zake’, bereid om van mijzelf af te dwalen, altijd zonder aan het resultaat te geloven, dankzij een onoverwinnelijk wantrouwen tegen de mogelijkheid van zelfkennis, dat me er zelfs toe heeft gebracht ook in het begrip “onmiddellijke kennis”, waarvan de theoretici zichzelf het gebruik toestaan, een contradictio in adjecto te voelen. [...] Er moet een soort tegenzin in mij zij om iets bepaalds omtrent mijzelf te geloven.” – (VGK, 281)

De socioloog Johan Goudsblom heeft in zijn boek *Nihilisme en cultuur – Europese Ideeëngeschiedenis in een Sociologisch Perspectief* (1960) prachtig beschreven hoe het

Socratische ‘waarheidsgebod’ zich in Nietzsche manifesteert en een totaal eigen karakter krijgt. Zoals besproken leidt volgens Nietzsche de drang naar kennis de mens uiteindelijk tot de grenzen van het kennen en hierop volgt onvermijdelijk het tijdperk van nihilisme.

“Geen enkele overtuiging is bestand gebleken tegen de eisen van het methodisch geweten: de ware wereld bleek een verkapte leugen te zijn. En omdat zijn waarheidsliefde met verkapte leugens geen vrede kan hebben, verkiest Nietzsche de openlijke leugen. Liever in waarheid erkennen dat men liegt, dan liegen dat men de waarheid bezit; (Goudsblom, 1983)

Nietzsches afkeer van de schijn had dus vooral betrekking op de leugenachtigheid en hypocrisie van onze wijzen - zij die onder het mom van waarheden hun ficties aan de massa verkopen, die hier vervolgens gretig grof geld voor betaalt omdat zij alleen zo de broodnodige existentiële zekerheid kan verkrijgen. Strikt genomen is de schijn niet verkeerd, maar de schijn verbergen onder het mom van de waarheid kon Nietzsche niet met zijn intellectuele geweten verenigen. Uiteindelijk was hij toch te Socratisch om een gemakzuchtig verwijlen in de schijn te kunnen goedkeuren. Dit leidt tot de lichtelijk vreemde constructie dat wij moeten leren om de schijn te erkennen in het volle bewustzijn van de schijn. Hoeveel schijn we nodig hebben of hoeveel waarheid we kunnen verdragen is afhankelijk van onze kracht als mens: “de waarheid onder ogen zien, dat betekent de schijn beamen; het criterium ‘hoeveel waarheid verdraagt een geest’ staat gelijk met ‘in hoeverre kan hij het *zonder* waarheid stellen.” (Goudsblom, 1983) We leven in een paradoxale wereld waarin we moeten leren geloven in onze eigen illusies:

“Pas nadat we ‘nee’ hebben durven zeggen tegen de ganse levensinstelling die ons naar het nihilisme toe drijft [de socratische], nadat we volledige nihilisten zijn geworden, kunnen we denken aan een nieuwe ‘ja’. Om dit ja te bereiken moeten wij ook de waarheid achter ons laten – niet alleen voorbij goed en kwaad, maar voorbij waar en onwaar ligt ons doel. Wanneer we geen waarheid meer nodig hebben, wanneer we ons in de schijn voelen als in ons element, dan wordt het nihilisme van een teken van zwakte tot een bewijs van kracht.” – (Goudsblom, 1983, p. 37)

IV. Schep uzelf!

De werkelijke Wil tot Waarheid van de krachtige mens is de wil om jezelf niet voor de gek te houden, maar dit is vanzelfsprekend slechts mogelijk voor een klein deel van de mensheid. De waarheid van deze mens is dat de werkelijke waarheid (als correspondentie tussen object en subject) niet kenbaar is, en dat hij hiermee genoegen neemt. Zoals Kaufmann stelt:

“Nietzsche concludes that the ‘will to truth’, not being founded on considerations of utility, means- “there remains no choice – I will not deceive, not even myself.” (Kaufman, 1974, p. 358). De taak van misleiding die het intellect noodzakelijk bezat wordt overwonnen en verwisseld voor de taak van de eindeloze interpretatie. De nieuwe mens realiseert zich dat “A belief [glaube] may be a necessary condition of life and yet be false.” (Kaufman, 1974, p. 356). Terwijl de Nietzsche van “Over waarheid en leugen in buitenmorele zin” nog geloofde dat de mens zijn zelfbewustzijn zou verliezen wanneer de illusie verbroken wordt, is de Nietzsche van Voorbij Goed en Kwaad overtuigd van de kracht van de vrijzinnige geesten. Wellicht vinden we hier de betekenis van de Übermensch; de wijze mens als een kind dat leert te spelen met de fictie.

Hiermee zijn we aanbeland op het gebied van de levenskunst. Terwijl Schopenhauer uit het feit, dat het menselijk leven alleen uit een blinde, strevende wil en representatie bestaat, somber concludeert dat we niets zeker kunnen weten en dat het leven zinloos is, ziet Nietzsche in het pessimisme over de kenbaarheid van de werkelijkheid oftewel de noodzakelijkheid van de schijn een bevrijding (Moritz, 2002, p. 83). De mens is dankzij de bevrijding van metafysische zekerheden zoals God of het ‘Ding-an-sich’ vrij om zijn eigen werelden van schijn te scheppen.

Zo krijgt het pessimisme van Schopenhauer een positieve wending in Nietzsches Dionysisch pessimisme - een erkenning van het leven die tevens een erkenning van de schijn betekent, omdat de schijn deel uitmaakt van het leven. We worden dankzij het wegvallen van de metafysische zekerheden in ons leven niet meer bepaald door externe factoren en zijn verantwoordelijk voor onze eigen levens. Wat de mens moet leren is zich tot het leven te verhouden zoals een kunstenaar zich tot zijn kunst verhoudt.

“Zich van de dingen verwijderen, tot je veel ervan niet meer ziet en er veel bij moet zien om er nog wat van te zien – ofwel de dingen om de hoek en als in een uitsnijding zien – of ze zo neerzetten dat ze deels ontzet raken en slechts perspectivische doorkijkjes toestaan – of ze door gekleurd glas of in het licht van het avondrood aanschouwen - of ze een oppervlakte en huid geven, die geen volledige transparantie bezit [...] wij echter willen de dichters van ons leven zijn, en wel allereerst in het kleinste en het meest alledaagse.” (VW, 299)

Nietzsche lijkt te willen zeggen dat aangezien de mens noodzakelijk op een creatieve manier in het leven staat, hij de noodzaak van de perspectivische blik ook actief moet leren willen zoals hij zijn lot (*Amor fati*) moet leren te omhelzen. We moeten leren spelen met het leven, beelden, scheppingen en metafysicas creëren die zich met regelmaat afwisselen en vernieuwen en het leven in al zijn facetten bevestigen. Het criterium voor ware kennis is dan ook niet of zij een adequate beschrijving van de werkelijkheid oplevert, maar vooral of zij

levensbestendig is. Het is, om verwarring te voorkomen, op dit punt belangrijk onderscheid te maken tussen wat Nietzsche beschouwde als de waarheid waarin de massa wil geloven, en de feitelijke waarheid van de massa. De waarheid waarin de massa wil geloven is de adequate relatie tussen subject en object, welke door Nietzsche genadeloos bekritiseerd wordt. Het feitelijke criterium voor de waarheid van de massa is echter “in hoeverre het levensbevorderend, levensbehoudend, soortbehoudend en misschien soorttelend” is. (VGK, p.13). Overigens moet niet gedacht worden dat elke stelling die door de massa beschouwd wordt als waar, ook het menselijk geluk bevordert. De mens zal sterven voor de waarheid en zich in het grote ongeluk storten wanneer de waarheid dit van hem vraagt. Zoals reeds besproken heeft de zwakke mens geen keus dan te geloven in de absolute waarheid, omdat zij alleen hierdoor leeft met ‘een zekere rust en consequentie’ en zij haar zelfbewustzijn alleen door het geloof in de waarheid in stand kan houden. Wanneer de mens zich bewust zou worden van de betrekkelijkheid van zijn waarheden, dan zou hij de illusie die noodzakelijk is voor zijn voortbestaan moeten verbreken. De krachtige en vrije mens echter leeft anders: “Het vrije intellect kopieert het leven van de mens, maar beschouwt dit leven als iets goeds en schijnt er helemaal tevreden mee te zijn.” (WL, p. 122). De mens die de levenskunst volgt die Nietzsche propageert is dus qua uiterlijk niet te onderscheiden van zijn soortgenoten. Waarom deze hele ‘*dance of scepticism*’⁶ wanneer het eindresultaat van de zoektocht simpelweg een beaming inhoudt van het leven dat toch al door de soortgenoten geleefd wordt? Het antwoord van Nietzsche luidt dat we alleen door deze dans van scepticisme het leven als een spel kunnen beschouwen. Op het moment dat we het leven als een spel beschouwen kunnen we de zwaarte en de ernst die met het leven gepaard gaan laten varen en licht leven.

V. De taal

Na dit korte uitstapje, bedoeld om enerzijds te voorkomen dat Nietzsches kennisleer wordt gereduceerd tot een eenzijdige verheerlijking van de schijn en anderzijds de ethische implicaties van zijn kennisleer te belichten, keren we terug tot de uitwerking van Nietzsches concept van de mens als artistiek wezen. Het middel dat de artistieke mens heeft ontwikkeld om de werkelijkheid te assimileren, categoriseren en simplificeren is de taal. De taal wordt gevormd door begrippen en concepten, die zich op een metaforische wijze verhouden tot de

⁶ De term heb ik overgenomen van de Nederlandse filosoof, humanist en rechtsgeleerde Paul Cliteur die hem weer van de filosoof Dworkin heeft. Cliteur zei ooit in een interview met *Filosofie Magazine* (nr. 7, jaargang 11, September 2000): ‘De vrije gedachte als beste waarborg voor het zoeken naar de waarheid is een noodzakelijke veronderstelling. Zolang ik goede redenen heb om me ergens aan vast te houden, moet ik me daar aan vasthouden. Ronald Dworkin noemt het de ‘Dance of Skepticism’. Hij constateert dat er onder intellectuelen een soort rituele dans plaatsvindt. Eerst zeggen ze: ach, er is niet zoiets als waarheid en schoonheid, en vervolgens gaan ze er toch over discussiëren. Dworkin zegt daarover: als je uiteindelijk toch gaat praten, waarom dan die dans? Het antwoord van de relativisten is: het houdt de mens bescheiden. De bescheidenheid van de relativisten is een volksziekte geworden.’

werkelijkheid. Het concept is niet a-priori of archaisch, maar een blijvende indruk die gegeneraliseerd is; het concept is zelf een metafoor. Nietzsche beschrijft de totstandkoming van het concept in drie stappen, die allen een oneigenlijke transpositie van de ene naar de andere sfeer ofwel een metaforische relatie vertegenwoordigen. In eerste instantie heeft de mens een indruk van de werkelijkheid die op zichzelf al een vertekening is. Vervolgens vindt een imitatie plaats van de oorspronkelijke impressie door de associatie met honderden verschillende beelden uit het geheugen, die analoog zijn aan de oorspronkelijke impressie. Het beeld krijgt zo een plek in het bekende referentiekader. De derde stap is het ontstaan van het concept, een transpositie van het analoge naar het identieke of van gelijkheid naar eenheid.

In de totstandkoming van het begrip vindt een onheuse generalisering plaats, waarbij een enkel predikaat wordt genomen als de essentie van het ding. De redenering gaat dan als volgt: “The whole world is wet, so being wet is the whole world”. (Kofman, 1993, p. 39). Woorden zijn willekeurige afbakening, waarbij slechts een enkele eigenschap van een ding geïsoleerd wordt en gezien wordt als de essentie van het ding in kwestie: “Een eenzijdige voorkeur voor nu eens het ene en dan weer de andere eigenschap van het ding” (WL, p.112). Hierin ligt de simplificatie van de werkelijkheid door de artistieke mens.

Het categoriseren van de werkelijkheid blijkt uit de wijze waarop de mens de werkelijkheid indeelt in een beperkt aantal concepten. Een concept moet immers passen op vele, in feite niet-gelijke dingen, die voor het gemak gelijk worden gesteld: “Elk begrip ontstaat door het gelijkstellen van het niet-gelijke.” (WL, p.113). Hieruit blijkt ook dat de mens de werkelijkheid assimileert aan de hand van reeds opgedane impressies; het ongelijke moet worden ingepast in reeds bestaande concepten en wordt zo dus geassimileerd in het raster dat de mens over de werkelijkheid spant. Taal gaat voorbij aan de verschillen die er tussen de dingen bestaan en doet geen recht aan de eerste indruk: “The impression is petrified [...]; it is captured and stamped by means of concepts. Then it is killed, skinned, mummified, and preserved as a concept.” (Kofman, 1996 p. 43)

Nietzsches constante preoccupatie met deze ‘mummificering van de impressie’ blijkt uit het feit dat bovenstaande theorie afkomstig is uit een van zijn oudere werken (1873). Om de continuïteit van de thematiek aan te tonen geef ik hier twee citaten na elkaar weer. Het eerste vrij korte citaat is afkomstig uit de *Vrolijke Wetenschap* (geschreven tussen 1881 en 1882) en geeft de teleurstelling weer van de objectivering van de gedachte:

“Ik ving dit inzicht onderweg op en greep snel naar de eerste de beste woorden om het vast te leggen, opdat het er niet weer tussenuit vloog. En nu is het aan deze dorre woorden gestorven en hangt er slap en donzig bij – en ik weet nauwelijks meer, als ik het zie, hoe ik een dergelijk geluk kon ervaren, toen ik deze vogel ving.” (VW, 298)

Het tweede citaat vormde de afsluiting van een van zijn laatste volwassen werken, namelijk Voorbij Goed en Kwaad uit 1886. Hierop volgde nog slechts Ecce Homo, wat meer als een samenvatting van zijn filosofie kan worden gezien. Het is dan ook weliswaar redelijk vergezocht, maar toch niet helemaal onterecht om dit als Nietzsches laatste woorden te zien:

“Ach, wat zijn jullie eigenlijk, mijn neergeschreven en geschilderde gedachten! Onlangs waren jullie nog zo bont, zo jong en boosaardig, vol stekels en geheime kruiden, zodat ik moest niezen en lachen – en nu? Reeds hebben jullie je nieuwheid afgelegd en enkele van jullie zijn naar ik vrees al rijp om in waarheden te veranderen: zo onsterfelijk zien zij er al uit, zo hartverscheurend rechtschapen, zo vervelend! En is het ooit anders geweest? Wat schrijven en schilderen wij dan, wij mandarijnen met Chinees penseel, wij vereeuwigers van dingen die zich niet laten schrijven, wat kunnen wij dan naschilderen? Ach, altijd alleen maar wat wegtrekkende, onuitgeputte onweders en vergeelde, oude gevoelens! Ach, altijd alleen maar vogels die zich moe vlogen en verdwaalden en zich nu met de hand laten vangen, - met onze hand! Wij vereeuwigen wat niet lang meer te leven en te vliegen heeft, alleen maar moede en halfvergane dingen! En alleen jullie namiddag is het, mijn geschreven en geschilderde gedachten, waarvoor ik kleuren heb, veel kleuren misschien, veel bonte tederheden en vijftig tinten geel en bruin en groen en rood: - maar niemand kan daarin herkennen hoe jullie er in je morgen hebben uitgezien, jullie plotselinge vonken en wonderen van mijn eenzaamheid, jullie, mijn oude geliefde - - slechte gedachten.” – (VGK, 296)

We denken met de woorden de impressie te hebben beschreven, maar in feite zijn onze woorden koud en kleurloos in vergelijking met de oorspronkelijk indruk. De totstandkoming van het begrip wordt door Nietzsche prachtig geïllustreerd door de metafoor van de Chladnische klankfiguren. Ernst Chladni was een fysicus (1756-1827) die de door snaartrillingen in het zand veroorzaakte figuren bestudeerde. Nietzsche spoort de lezer aan zich een mens voor te stellen die volledig doof is en nog nooit de ervaring van klank of muziek heeft gehad. Wanneer hij de figuren in het zand waarneemt en de oorzaak hiervan bij het trillen van de snaar legt, zal hij wellicht zweren nu eindelijk te weten wat mensen een toon noemen. Op dezelfde manier gedraagt de mens zich wanneer hij denkt dat hij met zijn woorden de werkelijkheid of de impressie heeft beschreven.

VI. Het vergeten van de metafoor

De mens moet vergeten dat de taal per definitie metaforisch is en dat de correspondentie tussen taal en werkelijkheid een fictie is. Alleen dankzij de stabiliteit van de concepten is de mens in staat om de orde van begrippen te creëren die de werkelijkheid voor hem

overzichtelijk, hanteerbaar en draaglijk maakt. De absolute en eeuwige status van het concept is zeer aantrekkelijk: “What masks metaphor in this case is the nakedness of the concept, which is more seductive than the brilliant colours of metaphor. Forgetting is due to a stripping-away, a mummification, a preservation in a concept labelled with branding mark” (Kofman, 1996, p.48). Alle werkelijkheid is een stromen en het is op deze kolkende rivier dat de mens zijn web van taal weeft. De orde van begrippen is flexibel in haar vermogen nieuwe impressies in haar web te vangen en sterk genoeg om de toets van de waarheidvorsers te doorstaan. De begrippen van de taal worden door de mens al snel beschouwd als de eeuwige waarheden van het leven en de mens bouwt een ‘piramidale ordening naar rangen en standen’, die nu als het “vastere algemenere, bekendere, menselijkere, en derhalve als het regulerende en imperatieve tegenover die ander zichtbare wereld van de eerste indrukken wordt geplaatst.” (WL, p.115).

De taal blijkt vooral een evolutionaire functie te hebben, gericht op het overleven van de soort en van het individu binnen de soort. De sociale conventies, die bepalen of een mens geaccepteerd wordt in de samenleving, worden namelijk gedefinieerd aan de hand van de concepten taal en waarheid. De taal bepaalt wat voor waar doorgaat, doordat hij vastlegt welke namen voor welke dingen gebruikt zullen worden. Het onderscheid tussen leugen en waarheid ontstaat zodra de conventies van de taal vast komen te liggen. Een uitspraak die in tegenspraak is met de conventies wordt als leugen gekenschetst, terwijl een uitspraak in overeenstemming met de conventie wordt gezien als waar. De drang tot waarheid in de mens is dus een gevolg van een sociaal proces, dat de mens dwingt zich aan de heersende conventies van taal en waarheid te houden, omdat hij anders buitengesloten wordt uit de kudde. Hij moet liegen om geaccepteerd te worden door de gemeenschap. Hier ligt volgens Nietzsche de kiem van wat hij de wil tot waarheid noemt:

“ Wat is waarheid dus? Een mobiel leger metaforen, metonymia's, antropomorfismen, kortom, een som van menselijke relaties die op poëtische wijze of retorische wijze zijn verheven, overgedragen en opgesierd, en die een volk na lang gebruik als vaststaand, canoniek en bindend voorkomen: waarheden zijn illusies waarvan men vergeten is dat ze illusies zijn, metaforen die versleten zijn en letterlijk krachteloos geworden, munten die hun beeltenis hebben verloren en nu als metaal, niet meer als munten in aanmerking komen.” (WL, p. 114)

Taal maakt gebruik van gesimplificeerde concepten om de communicatie te vergemakkelijken en misverstanden uit te sluiten: “Men can no more respect the differences which exist between themselves than they have the time to be interested in the differences between things: language consigns to concepts average impressions and the evaluation of the greatest number; it imposes as a norm the perspective of the herd.” (Kofman, 1996, p. 36). Binnen taal worden

metaforen die persoonlijk zijn niet geduld en als onbegrijpelijk voorgesteld, omdat ze de kudde bedreigen. De reductie van de verschillen, die automatisch vervat ligt in het metaforische karakter van taal, biedt weinig ruimte voor het individu maar verzekert wel de maatschappelijke orde: “The fundamental objective of memory is to make one forget difference and genesis at all costs: for to society each presents the risk of change, instability and insecurity.” (Kofman, 1996, p.48) Hiervan is natuurlijk een mooie illustratie te vinden in talloze utopische romans, waarin elke oorsprong, elke geschiedenis, elke traditie en elk verschil wordt uitgewist om de stabiliteit te bewaren.

Het vergeten van het arbitraire karakter van taal is niet het gevolg van het verstrijken van de tijd, maar vooral een gevolg van de verschuiving van het heersende perspectief. Wanneer een persoon van perspectief wisselt, zal hij naarstig proberen alle herinneringen in het perspectief in te passen en niet-inpasbare herinneringen te vergeten. Wanneer een bepaald perspectief lange tijd heerst dan worden de gedachten en de moraal van dit perspectief als universeel ervaren. Uiteindelijk zijn de heersende machtsverhoudingen verantwoordelijk voor ons wereldbeeld: “It is this halting which ‘hypnotizes’ and produces ‘ideees fixes’ by transforming a metaphor that expresses a certain specific type of life, a unique perspective, into an absolute concept, an essence” (Kofman, 1996, p.50).

VII. Het heerszuchtige kennen

In de vorige paragraaf is duidelijk geworden dat de artistieke kracht van de mens een duidelijk heerszuchtig element in zich bergt, bedoeld om de maatschappelijke orde te bewaren. Reeds in *Waarheid en Leugen in Buitenmorele Zin* (1873) beschrijft Nietzsche het ontstaan van het intellect als middel om de menselijke soort in stand te houden en om soortgenoten te overheersen en te misleiden. Het intellect is zinloos, doelloos, beklagenswaardig, schimmig en vluchtig en leidt tot extreem antropocentrische ideeën bij de mens, die volkomen ongegrond zijn:

“Als middel tot behoud van het individu ontplooit het intellect zijn belangrijkste krachten in het veinzen; want dat is het middel waarmee de zwakkere, minder robuuste individuen, aan wie het niet gegeven is de strijd om het bestaan met horens of een scherp roofdierengebitt te voeren, zich staand weten te houden.” – (WL, p.110)

In dit citaat wordt de rede geanalyseerd in darwinistische termen; het instrument dat sinds oudsher door de filosofen is beschouwd als middel om tot de waarheid te komen wordt door Nietzsche gedevalueerd tot een gelukkig ongeluk van de natuur. Nietzsche verbindt het ontstaan van het intellect en kennis dus met een machtskwestie, namelijk het overleven van de

soort en de overleving van het individu binnen de groep door de cultivering van de schijn. De continuïteit van deze gedachtegang blijkt als hij in de Vrolijke Wetenschap (verschenen in 1882) schrijft: “Het intellect heeft voor de duur van immense tijdperken nooit iets anders dan dwalingen opgeleverd; een aantal daarvan bleek soortbehoudend; wie ermee in aanraking kwam of ze als erfgoed ontving, streed zijn strijd voor zichzelf en zijn nakomelingschap met meer succes.” (VW, 110). Enkele jaren later vervolgt hij in Voorbij Goed en Kwaad: “Het gebiedende iets dat het volk de ‘geest’ noemt, wil in en rondom zichzelf heer zijn en zich heer voelen: zijn wil weigert de veelheid en wil de eenvoud, het heeft een samenbindende, beteugelende, heerszuchtige en werkelijke soevereine wil.” (VGK, 230). Onze geest simplificeert en assimileert de werkelijkheid, lijft nieuwe ervaringen in binnen een reeds bestaande orde en heeft zo het gevoel van groei. De mens is heerszuchtig in zijn kennen in zoverre dat hij de werkelijkheid wil beheersen door haar te incorporeren in zijn eigen denkkader. Nietzsche noemt deze eigenschap de ‘fundamentele wil van de geest’ en het is juist in dit opzicht dat de mens deel uitmaakt van “alles wat leeft, groeit en zich vermenigvuldigt.” (VGK, 230). Ten grondslag aan deze gehele natuur ligt een ‘primitievere vorm van de wereld der affecten’, een ‘machtiger eenheid [...] wat zich daarna in het organische proces vertakt en verder ontwikkelt’, een kracht die ‘ons hele driftleven als de organisatie en vertakking van een grondvorm’ kan verklaren (VGK, 36), namelijk de wil tot macht. In de Wil tot Macht heeft Nietzsche de ultieme hypothetische verklaring gevonden voor al het leven en ook de artistieke kracht van de mens is een ‘vertakking’ van deze voorvorm van het menselijk bestaan. Het idee van de wil tot macht heeft zijn genese in het idee van de mens als artistiek wezen, maar wordt door Nietzsche later als grondvorm gezien van de creatieve kracht van de mens.

VIII. Macht, interpretatie, tekst

Sarah Kofman definieert de wil tot macht als ‘an evaluative artistic force which posits forms but seeks also to master by means of them’ (Kofman, 1983, p. 82). De wil tot macht is in haar visie zowel de vervanging als de uiterste consequentie van de creatieve kracht, of - in haar woorden – de metaforische activiteit van de mens. De wil tot macht en metaforische activiteit zijn in principe identiek, maar het concept van de metafoor bevat altijd nog het idee van een essentie die eraan ten grondslag ligt. Kennis van een of andere essentie was in Nietzsches filosofie altijd al onmogelijk, maar in het begrip metafoor zit nog het idee van een essentie verrat. Perspectief vervangt op den duur het begrip metafoor in zijn denken en met het begrip metafoor verdwijnt ook definitief het idee van een soort oertekst van de wereld, de muziek van de wereld uit de Geboorte van de Tragedie (zie Hfd. I, paragraaf II). De betekenis van een ding begrijpen is simpelweg begrijpen wat de heersende macht op dat moment wil dat de

betekenis is. Elke tekst is het resultaat van een bepaalde interpretatie van de wereld, afhankelijk van het perspectief waar zij uit voortkomt. De essentie van een ding is nu een generalisering van de eigenschappen ervan, zoals deze worden waargenomen door een individu met een bepaald perspectief en een bepaalde wil. De wil tot macht is een hypothese, die verklaart hoe een persoon een enkele eigenschap van een object als de essentie van dit object gaat zien en vervolgens aan andere mensen *zijn* specifieke interpretatie van dit object probeert op te dringen.

Kofmans interpretatie van de wil tot macht is sterk beïnvloed door de interpretatie van Gilles Deleuze. Betekenis of interpretatie ontstaan volgens Deleuze binnen een complex en hiërarchisch veld van krachten. In dit krachtenveld bestaan actieve, primaire krachten en krachten van reactie of aanpassing. Elke kracht ontvangt haar specifieke kwaliteit (actief of reactief) afhankelijk van haar relatie tot andere krachten. De verhouding tussen de krachten noemt Nietzsche de wil. Het differentiële element van de krachten is de wil tot macht. (Deleuze, 1983; Deleuze, 1999) De wil tot macht is als het differentiële element binnen een complex van krachten het resultaat van tegenstrijdige krachten en noodzakelijk een veelvoudig element:

“So the will to power is not the truth of being, but the correlate of a method, a pure name which designates the ‘intelligible character’ of being, the fundamental unity of the different forms of life in their diversity: a diversity which expresses the plurality and the greater or lesser differentiation in the relation between forces.” (Kofman, 1996, p. 94)

De wil tot macht is bepalend voor de specifieke aard van de werkzame krachten en daarom het bepalende element in onze interpretatie van de werkelijkheid. Een object bestaat alleen als interpretatie, de interpretatie wordt bepaald door de kracht en de aard van de kracht door de wil tot macht. Het is dan ook belangrijk de wil tot macht te begrijpen als scheppend element. Een interpretatie die de wil tot macht beschouwt als een kracht die uitsluitend wil heersen ontkent haar pluralistische karakter als het differentiële element in een constellatie van krachten die hun heersende of gehoorzamende aard ontleen aan de wil tot macht. (Deleuze, 1983)

De interpretatie van de wil tot macht is een heikel punt. Teneinde het concept beschouwelijk te maken is het gemakkelijk de verschillende krachten op te vatten als verschillende perspectieven op de werkelijkheid. De wil tot macht is het resultaat van die perspectieven en de factor die hun specifieke aard bepaalt. Een specifieke interpretatie van de werkelijkheid ontleent haar aard weer aan het heersende perspectief. Er lijkt een enkel punt waarop Kofmans interpretatie van de wil tot macht spaak loopt. In aforisme 36 van Voorbij Goed en Kwaad staat het volgende:

“Gesteld dat er niet anders is ‘gegeven’ dan onze wereld van begeerten en hartstochten, dat we naar geen andere ‘realiteiten’ kunnen afdalen of opstijgen dan naar die van onze aandriften –want denken is slechts een reageren van deze aandriften op elkaar-: is het dan niet geoorloofd om bij wijze van proef de vraag te stellen of het gegevene niet toereikend [oospronkelijk is het woord toereikend gecursiveerd] is om er ook de zogenaamde mechanistische (of ‘materiele’) wereld uit te begrijpen?” (VGK, 36)

In bovenstaand citaat spreekt Nietzsche weliswaar over ‘een proef’ en cursiveert ‘toereikend’, maar desondanks gaat het hier over een ‘vorm van het leven’ die geen ‘schijn of illusie’ is, maar een verklaring van ‘alle werkzame krachten’ en daarmee dus ook de ‘mechanische krachten’ in de natuur. Het gaat om een kracht die van ‘gelijke realiteitswaarde’ is als de begeerten en hartstochten en deze laatste maken toch de meeste basale tekst uit van de *Homo Natura*. De hypothese van de wil tot macht kan niet slechts een methode zijn wanneer zij even reëel is als al het enige reële in onze wereld, namelijk onze begeerten en hartstochten.

Het lijkt om deze reden plausibeler de artistieke kracht als *manifestatie* van de Wil tot Macht op te vatten. De artistieke kracht is, zoals Kofman zelf stelt, ‘the ultimate signification’ van de Wil tot Macht, maar valt hier niet, zoals Kofman betoogt mee samen (*to coincide*). Kofman ontdoet de Wil tot Macht van alle metafysische connotaties, waardoor het begrip enerzijds begrijpelijk wordt en de continuïteit van Nietzsches denken wordt benadrukt, maar anderzijds wordt zo geen recht gedaan aan Nietzsches eigen opvatting van de Wil tot Macht als verklaring van alle (ook mechanische) krachten. De wil tot macht is volgens Kofman een instrument om de wereld te begrijpen; zolang dit instrument betrekking heeft op de menselijke wereld van gedachten, handelingen en ideeën is dit begrijpelijk, maar zodra zij wordt toegepast op de fysische wereld wordt het concept metafysisch. De krachten die de wil tot macht constitueren zijn op dat moment ook niet langer op te vatten als perspectieven. Wellicht was Nietzsche inderdaad, zoals Heidegger zei, tegen wil en dank ‘de laatste metafysicus’.⁷

⁷ Het valt buiten het bestek van deze scriptie om de discussie over de interpretatie van de wil tot macht te beslechten, maar aangezien Kofman de wil tot macht gelijk stelt met de (in mijn ogen) totaal niet-metafysische notie van de ‘artistieke kracht’ is het belangrijk bovenstaande kanttekening in overweging te nemen.

IX. Ruimte, tijd en causaliteit

Wanneer we ondanks deze bedenkingen de wil tot macht opvatten als een intellectuele methode; een instrument aan de hand waarvan de menselijke kennis kan worden teruggebracht tot haar oorsprong in begeerte en hartstochten, dan toont zich de ware aard van de filosofie in haar wil om te heersen: “Want iedere aandrift is heerszuchtig: en in die hoedanigheid tracht hij te filosoferen.” (VGK, 6). Filosofie is niets anders dan een manifestatie van de wil tot macht en een middel tot macht: “Zij schept de wereld altijd naar haar beeld, zij kan niet anders; filosofie is deze tirannieke aandrift zelve, de geestelijke wil tot macht. Tot ‘schepping van de wereld’, tot *causa prima*” (VGK, 9). Alle filosofie is dus uiteindelijk vooral persoonlijk; filosofen zijn de listige pleitbezorgers van hun eigen vooroordelen die ze tot waarheden dopen. Via de filosofie probeert de filosoof zijn perspectief aan anderen op te dringen; zijn essentie en waarheid tot universele waarheid te maken. Dit alles gebeurt uitsluitend binnen het kader van de taal met zijn ingeschapen systematiek en verwantschap der begrippen, aan de hand waarvan de filosoof telkens opnieuw een grondschemata van mogelijke filosofieën invult. Naast de taal erkent Nietzsche nog een kader dat ons denken aan banden bindt en zelfs vooraf gaat aan onze vorming van de taal, namelijk de Kantiaanse categorieën van ruimte, tijd en causaliteit. Het is alleen op basis van deze categorieën dat wij de werkelijkheid waarnemen en het is volgens Nietzsche dan ook niet verbazingwekkend dat wij in alle dingen deze vormen terugvinden: “deze produceren we in en uit onszelf met dezelfde noodzakelijkheid waarmee de spin spint” (WL, p. 119). Het object voegt zich naar de waarneming van het subject binnen de kaders ruimte, tijd en causaliteit en hier binnen ontstaat het begrip.

“Maar dit heeft bovendien tot gevolg dat die kunstzinnige vorming van metaforen waarmee elke gewaarwording in ons begint, reeds die vormen vooronderstelt, dus daarin plaats vindt; alleen uit het stugge volharden van deze oervormen is de mogelijkheid te verklaren hoe er daarna uit de metaforen zelf weer een bouwwerk van begrippen geconstitueerd kon worden. Dit bouwwerk is namelijk een nabootsing van de verhouding in tijd, ruimte en getal op basis van metaforen.” (WL, p. 119)

In zijn vroege werk is Nietzsche vrij kritiekloos en lovend over Kant en Schopenhauer, die ons “dankzij hun enorme dapperheid en wijsheid” (GB, 18) naar de grenzen van het kenvermogen hebben gevoerd, blijkens de volgende woorden uit de Geboorte van de Tragedie:

“Had dit optimisme tot dusver steevast geloofd in de kenbaarheid en doorgrondelijkheid van alle wereldraadsels, steunend op de onverdachte aeternae veritates, en had het ruimte, tijd en causaliteit steeds behandeld als volstrekt onvoorwaardelijke wetten van de meest universele geldigheid – Kant nu toonde aan hoe een en ander er feitelijk alleen toe diende om de loutere verschijning, het werk van Maya, tot enige en hoogste realiteit te verheffen en deze de plaats te doen innemen van het diepste en ware wezen der dingen - (GB, 18)

De enige fout die Kant maakte, zo bekritiseert Nietzsche hem in later werk, is dat hij dacht een vermogen in de mens ontdekt te hebben die synthetische oordelen a-priori⁸ mogelijk maakte, maar Nietzsche ontkent dat Kant met dit vermogen een verklaring heeft gegeven. De mogelijkheid of onmogelijkheid van synthetische oordelen a-priori valt voor Nietzsche überhaupt niet vast te stellen; zij zijn niets meer of minder dan een ‘evidentie die in de perspectivische optiek van het leven thuishoort’ (VGK, 11). We kunnen hooguit proberen te begrijpen waarom het voor ons nodig is aan dergelijk oordelen te geloven ‘ter instandhouding van ons soort wezens’ (VGK, 11).

Zoals Kant geloofde een verklaring te hebben gevonden voor het feit dat er a-priori synthetische oordelen mogelijk zijn, zo geloven we ook dat we met de wetten in de natuur een verklaring hebben gegeven voor de verschijnselen van de natuur. In feite kunnen we niet anders doen dan beschrijven: “‘Verklaring’ noemen we het: maar ‘beschrijving’ is het, waardoor wij ons gunstig onderscheiden van oudere stadia van inzicht en wetenschap. Wij beschrijven beter, - we verklaren net zomin als allen die voor ons kwamen.” (VW, 112). De wetten in de natuur zijn voor Nietzsche niets anders dan conceptuele ficties die de werkelijkheid voor ons begrijpelijk maken en ordenen; ze zeggen niets over de werkelijke gang van zaken in de natuur omdat we hier met ons beperkte kenapparaat simpelweg geen kennis van kunnen bezitten.⁹

Nietzsche is met name zeer kritisch op het concept van causaliteit: “Wij zijn het en niemand anders die de oorzaken, het na-elkaar, het voor-elkaar, de relativiteit, de dwang, het getal, de wet, de vrijheid, de logische grond, het doel verzonnen hebben.” (VGK, 21). De fout van de filosofen en wetenschappers is dat ze geloven dat de principes van oorzaak en gevolg in de natuur zelf werkzaam zijn, terwijl we in feite met een continuüm te maken hebben. Hiervan isoleren we enkele stukjes “zoals we ook een beweging nooit anders waarnemen dan als geïsoleerde punten, dus eigenlijk niet zien, maar concluderen.” (VW, 112). Nietzsche beschouwt de werkelijkheid als een continuüm of stroom en wie dit inziet begrijpt ook dat

⁸ Oordelen die uitspraken doen over het ding-an-sich binnen de categorieën van ruimte, tijd en causaliteit.

⁹ Overigens berust Nietzsches kritiek op Kant wellicht op een volstrekt eigenzinnige interpretatie van Kants leer, maar het valt buiten het bestek van deze scriptie om uitgebreid in te gaan op de relatie tussen Kant en Nietzsche.

oorzaak en gevolg ficties zijn. Voor een goed begrip van zijn kritiek is het zinnig terug te gaan naar een belangrijke inspiratiebron voor Nietzsche, namelijk de pre-socratische filosofie met als belangrijkste vertegenwoordiger Heraklitus.

X. Het spel van Zeus

Op een bepaalde manier zouden we Nietzsches werk kunnen opvatten als een kritiek op 2000 jaar westerse filosofie zoals die sinds Plato en Socrates is ontstaan. In het vorige hoofdstuk is duidelijk geworden dat Nietzsche zijn pijlen vooral richtte op de dialectische filosofie, die op zoek is naar absolute zekerheden op basis van een dualistische opvatting van de werkelijkheid. De fout van de filosofen, aldus Nietzsche, is de veronderstelling dat een ding nooit uit zijn tegendeel kan voortkomen, maar alleen kan voortkomen uit een *eigen oorsprong* die zuiver is en onveranderlijk. De nieuwe filosofen – zo voorspelde hij - zullen de oorsprong der dingen herleiden naar hun tegenstellingen. Op een bepaalde manier wilde hij terug naar de pre-socratische filosofie (waartoe hij paradoxaal genoeg Socrates zelf rekende) met Heraklitus als grootste voorbeeld. Tussen 1873 en 1876 schreef Nietzsche het korte en onvoltooide werk *De filosofie in het tragische tijdperk der Grieken*. Het eerste gedeelte van dit werk is gewijd aan de filosoof Heraklitus. Aan het eind van dit gedeelte vat Nietzsche Heraklitus' leer als volgt samen: 'De leer van de wet in het worden en van het spel in de noodzaak' (FTG, p. 177). Hij onderscheidt twee kenmerkende leerstellingen van Heraklitus, namelijk de ontkenning van het bestaan van twee werelden (een fysische wereld en een transcendente wereld) en de loochening van het zijn. Hiervoor in de plaats stelde Heraklitus de gedachten dat "Alles ten allen tijde het tegengestelde in zich heeft." (FTG, p. 165) en het idee dat de werkelijkheid een worden en stromen is.

Het is zinnig de eerste gedachte kort toe te lichten. Nietzsche lijkt hier vooral een illustratie te geven van de opvattingen van Heraklitus, die uiteindelijk uitmondt in een eigen interpretatie van Heraklitus' denken aan de hand van Schopenhauer. Schopenhauer merkte volgens Nietzsche op dat "elk ogenblik slechts is, voor zover het het voorafgaande, zijn vader, teniet heeft gedaan, om zelf even snel weer teniet te worden gedaan" (FTG, p. 165). De tijd is een relatief concept, omdat elk ogenblik haar betekenis als ogenblik slechts ontleent aan een ander ogenblik. Op dezelfde manier heeft alles wat in de ruimte bestaat slechts betekenis in zoverre het in relatie staat tot een ander ding in de ruimte. Ons waarnemingsvermogen is begrensd door de categorieën ruimte en tijd; we denken dus alleen die dimensies van de objecten waar te nemen die zich in ruimte en tijd voordoen (al blijven ruimte en tijd natuurlijk slechts 'conceptuele ficties'). In feit heeft dus alles een relatief bestaan, het bestaat slechts "door en voor iets anders, iets gelijksoortigs, dat wil zeggen iets dat op zijn beurt niet anders dan zo bestaat" (FTG, p. 165). In deze zin heeft dus alles te allen tijde het tegengestelde in

zich. Elk ding krijgt pas betekenis in relatie tot een ander ding en daarom is de werkelijkheid noodzakelijk tegenstrijdigheid.

Het is volgens Heraklitus juist die tegenstrijdigheid die de bron is van het worden: “Uit de oorlog van het tegengestelde ontstaat al het worden.” (FTG, p. 167). Nu zag Heraklitus volgens Nietzsche in deze eeuwige opeenvolging van tegenstrijdigheden en worden de ultieme rechtvaardigheid en dit bracht hem tot de uitspraak: het ene is het vele. ‘Is de veelvuldigheid en diversiteit dan het zijn in het worden? Is de tegenstrijdigheid en het vele misschien zelf het oneindige en universele? Is Heraklitus dan toch in de val gestapt van het dualisme?’, zo vraagt Nietzsche zich hier retorisch af. Nee, het ene in het vele is noch een universele waarheid noch het schijnbeeld van de mens:

“De derde mogelijkheid die als enige voor Heraklitos overblijft, zal niemand met dialectische speurzinn en als het ware calculerend kunnen raden [...] De wereld is het spel van Zeus. [...] Een worden en vergaan, een bouwen en vernietigen, zonder er enige morele waarde aan toe te kennen, in een eeuwig gelijke onschuld.” (FTG, p. 170-172)

Uit dit citaat blijkt (zie ook paragraaf IV) hoe voor Nietzsche epistemologie en ontologie in levenskunst overgaan en met elkaar verbonden zijn en hoezeer zijn opvatting van de mens als artistiek wezen zijn denken doordringt. Het gaat hier om een bepaalde blik op het leven. Hoe de wereld is, is afhankelijk van de toeschouwer en zijn perspectief. Het is werkelijk een pleidooi voor een esthetische levenshouding die uit Nietzsches interpretatie van Heraklitus spreekt:

“Met zulke ogen bekijkt alleen de esthetische mens de wereld, die aan de kunstenaar en aan het ontstaan van de het kunstwerk heeft ervaren, hoe de strijd van de veelheid in zich toch wet en recht kan dragen, hoe de kunstenaar beschouwelijk en werkend in het kunstwerk staat, hoe noodzaak en spel, tegenstrijdigheid en harmonie bij het concipiëren van een kunstwerk moeten samengaan.” (FTG, p. 173)

De kunstenaar heeft het verschil nodig voor zijn kunst en juist hij erkent het verschil dan ook. In het vorige hoofdstuk hebben we Dionysus leren kennen als de bevestigende god, die het leven in al zijn tegenstrijdigheid beaamt. In Heraklitus vindt Nietzsche een medestander van deze beamende levenshouding, die de ethiek achter zich laat en zijn plaats zoekt ‘voorbij goed en kwaad’. Heraklitus spreekt als volgt tot Nietzsche: “Het [leven] is een spel, vat het niet al te pathetisch op, en vooral niet moreel!”. Nietzsche gebruikt in feite artistieke activiteit met het beeld van het onschuldig scheppende kind als metafoor, model en ethisch voorbeeld voor zijn gehele levensbeschouwing: “The work of art’s mode of being is the mode of being of

the universe, that is the mode of being of every being. Artistic activity in the strict sense of the term is only one of the forms of cosmic poiesis: life itself is “the fundamental artistic phenomenon.” (Schaeffer, 2000, p. 234) Op het moment dat Nietzsche de grenzen tussen fictie en realiteit opheft door de schijn te beamen, ontstaat de mogelijkheid van een vrij artistiek spel van schepping en vernietiging van werelden. Kunst in de strikte zin van het woord is slechts een specifieke manifestatie van de algemene creatieve kracht. De mens is zelf slechts het resultaat van de oorspronkelijk creatieve kracht: “The romantics’ menstruum universale, a Dionysian Game, the interaction of quanta of the will to power, the permanent creation and destruction of apparent figures.” (Schaeffer, 2000, p.210)

Wanneer we nu kort terugkeren tot Nietzsches opvatting van causaliteit, wordt duidelijk dat zijn concept van de werkelijkheid als een continuüm afkomstig is van Heraklitus. De wetenschappelijke opvatting van causaliteit is gebaseerd op een model van de werkelijkheid als mechanisme en ziet de natuur als een mechanisch geheel. Nietzsche grijpt terug op een presocratisch model van de werkelijkheid als een geheel van tegenstrijdigheden en worden. In tegenstelling tot de kunstzinnige levenshouding, die een erkenning van het zijn als worden inhoudt, proberen wetenschap en filosofie krampachtig vast te houden aan hun onveranderlijke entiteiten en eeuwige concepten. Het vastleggen van de begrippen en concepten in de taal betekent uiteindelijk de ontkenning van het worden, de tegenstelling en het verschil. De wetenschap werkt aan het grote columbarium van begrippen, de begraafplaats van de waarneming, de toren van de begrippen die de mens veilig stelt. Het is uiteindelijk de kunst en de kunstenaar die het ‘web van begrippen’ verscheurt, het zijn loochent en het worden erkent. (WL, p. 120)

Het ligt dan ook voor de hand te liggen ons nu tot Nietzsches opvattingen over kunst te wenden en ons specifiek te richten op dat wat in zijn ogen de hoogste kunstvorm vertegenwoordigde: de muziek.

Hoofdstuk 3. Muziek en taal

“Talking about music, is like dancing about architecture.”

(Frank Zappa)

*“Look at your patrons from close up!
One half is cold?, one half is crude...
With such an aim, you wretched fools,
Why do you plague the lovely muses?”*

(MW, p. 119)

“De taal kan op geen enkele manier volledig vat krijgen op de wereldsymboliek van de muziek, omdat de laatste de oertegenspraak en de oerpijn in het hart van het oer-ene symboliseert, en dus een sfeer symboliseert die aan elke verschijning voorafgaat en elke verschijning overstijgt. Vergeleken met de muziek is elke verschijning slechts een gelijkenis: daarom kan de taal, voorzover ze orgaan en symbool is van de verschijning, nooit ofte nimmer de diepste kern van de muziek naar boven halen: zolang ze zich toelegt op de nabootsing van de muziek, blijft ze er slechts oppervlakkig mee in contact staan, terwijl de diepste zin van de muziek ondanks alle lyrische woordenrijkdom onverminderd voor ons verborgen blijft.”

(GB, 6)

Inleiding

De rol van de kunst in de filosofie van Nietzsche is zonder twijfel erg groot. Direct vanaf het begin van zijn oeuvre heeft Nietzsche een speciale plek voor de kunst gereserveerd in zijn filosofie.¹⁰ In het eerste hoofdstuk is het belang van de kunst in zijn jeugdwerk *De Geboorte van de Tragedie* al op verschillende manieren duidelijk geworden. Zoals Schaeffer (2002) opmerkt, hanteert Nietzsche in dit jeugdwerk vier definities van kunst, die mijns inziens vooral neerkomen op vier verschillende functies van kunst. Het is zinnig om kort bij zijn indeling stil te staan, omdat die eigenlijk al de verschillende functies van kunst in zijn gehele filosofie duidelijk maakt en tevens een kort overzicht geeft van de manier waarop kunst tot nu toe in deze scriptie naar voren is gekomen.

Op de eerste plaats hanteert Nietzsche een *cognitieve functie* van kunst, volgens welke kunst een geprivilegieerde vorm van kennis is, die naar de essentie van het Zijn leidt. De Dionysische kunst van de muziek biedt ons inzicht in het wezen van de wereld, de Wereldwil, waargenomen door de sluier van Maya, die de ban van individuatie, die de mens voor zijn overleving nodig heeft, intact houdt. Hiermee komen we op een tweede *ffectieve en ethische functie*, die kunst ziet als een vorm van troost die het leven draaglijk maakt. De Grieken hadden, zoals we zagen, een rechtvaardiging nodig van het leven naar aanleiding van de Silenische waarheid. Zij vonden deze in eerste instantie in de Olympische Godenwereld van de Apollinische schijn, vervolgens in de tragedie met zijn fusie van het Apollinische en Dionysische en tenslotte in de Socratische dialectiek, die het leven in een consistent geheel onderbracht. Het concept van het Apollinische presenteert kunst als een schijnbeeld dat het leven draaglijk maakt, maar tegelijk merkt Nietzsche op dat we de illusie van de kunst als realiteit moeten ervaren. Kunst heeft dus ook een *ontologische functie* als model en metafoor voor de werkelijkheid als constructie en product van de artistieke verbeeldingskracht van de mens. Het is dit concept van kunst dat vooral in zijn latere werk een hoofdrol gaat spelen en in het vorige hoofdstuk prominent naar voren kwam. Tenslotte hanteert Nietzsche een *kosmologische functie* van kunst, volgens welke het universum zelf een vorm van kunst is. Zoals we aan het eind van het vorige hoofdstuk zagen is het spel van Zeus, met zijn constante schepping en vernietiging van werelden, een metafoor voor een perspectief op het leven dat het leven beschouwt als het spel van het onschuldige kind. Dit idee is niet expliciet aanwezig in de *Geboorte van de Tragedie*, maar wel in teksten zoals *Filosofie in het Tragische tijdperk van de Grieken*. Het is impliciet ook terug te vinden in de vele transformaties en wedergeboortes van de god Dionysus, die zo een symbool vormt voor het scheppen en vernietigen van werelden.

¹⁰ Hier moet direct bij worden opgemerkt dat, wanneer Nietzsche over kunst in het algemeen spreekt, hij vooral muziek op het oog heeft.

Ik wil proberen aan te tonen, dat de kunst voor Nietzsche nog een essentiële functie heeft die eveneens op het cognitieve vlak ligt, maar niet overeenkomt met Schaeffers cognitieve definitie van kunst. Terwijl Schaeffer Nietzsche plaatst binnen het kader van de speculatieve theorie van kunst, volgens welke kunst tot een hogere vorm van metafysische kennis leidt, wil ik betogen dat Nietzsche aan kunst een *existentiële functie* toedicht. Deze ziet de kunst als een weg naar een domein van de ervaring waar de taal geen recht aan kan doen. Kunst en vooral muziek bieden ruimte aan het verschil en erkennen daarmee de fundamentele tegenstrijdigheid en het fluïde karakter van de werkelijkheid. Muziek voldoet vanuit zijn aard aan de strekking van Nietzsches filosofie, die probeert andere domeinen van kennis bij het leven te betrekken en zo het leven te erkennen. We kunnen deze functie alleen begrijpen als we hem zien in het raamwerk van Nietzsches gehele filosofie en specifiek in relatie tot de verhouding tussen muziek en taal. In dit hoofdstuk wordt de grote persoonlijke betekenis van muziek voor Nietzsche belicht door een beschrijving van zijn muzikale ervaringen en zijn werk als componist. De esthetica en filosofie van Nietzsche zijn zeer sterk beïnvloed door het werk van Arthur Schopenhauer, zoals in hoofdstuk I al kort aan bod kwam. Deze invloed wordt hier nader bekeken. Vervolgens zal ik zijn vroege esthetica van muziek bespreken en zijn veranderende opvattingen over de functie en aard van muziek in kaart brengen. Het gaat constant om het contrast tussen muziek en taal en de schaduwwereld hiertussen, zoals het in zijn jeugdwerk gaat om het contrast tussen het Apollinische (de schone kunsten) en het Socratische (de wetenschap) enerzijds en het Dionysische (de muziek) anderzijds. Tenslotte zal hopelijk duidelijk worden op welke manier de kunst en vooral de muziek zowel in zijn vroege als late werk een bijzondere plek innemen binnen zijn epistemologie. In het volgende hoofdstuk tenslotte wordt geprobeerd een antwoord te vinden op de vraag waarom muziek wat betreft haar aard geschikter is om de *existentialistische* functie te vervullen dan de andere kunsten. Ik zal dit onderzoeken door te kijken naar algemene theorieën over de muzikale ervaring.

I. Nietzsches jeugd

De betekenis van muziek in het leven van Nietzsche is vanaf jonge leeftijd ontegenzeggelijk zeer groot geweest. Janz spreekt over de “meaningful and stimulating importance that the experience of music had for Nietzsche” (Janz, *New Seas*, p. 97), Moritz merkt op dat “Music played a large role in Friedrich Nietzsches life from a young age” (Moritz, 2002) en Helsloot stelt: ‘Muziek was van jongs af Nietzsches grote liefde’ (Helsloot, p. 48). Het gros van de herinneringen die Nietzsche uit zijn jeugd had zijn geassocieerd met muziek. Op vijfjarige leeftijd hoort hij bij de begrafenis van zijn vader de kerkklokken het lied ‘Jezu meine Zuversicht’ spelen en hij zal de kerkklokken zijn leven lang associëren met tragische

gebeurtenissen in het algemeen. Negen jaar later beschrijft hij deze ervaring in zijn dagboek en begint aan een arrangement voor vierstemmig koor van hetzelfde stuk. Nietzsche was volgens Janz ‘deeply musical’ (Janz, 1988, p. 101). Zijn vader speelde orgel en piano en was een goede improvisator. Als zoon van een Lutherse pastor is het waarschijnlijk, dat Nietzsche op jonge leeftijd muzikale training heeft ontvangen al kreeg hij zijn eerste officiële lessen pas op het Gymnasium. Op negenjarige leeftijd zet Nietzsche zijn eerste schreden op het pad van compositie na Handels ‘Halleluja Koor’ te hebben gehoord. Samen met een vriend improviseert hij een stuk aan de piano, zet er een bijbelse tekst op en schrijft de collectieve improvisatie op. Tijdens zijn schooltijd aan het Gymnasium ontvangt Nietzsche vele lessen en ontmoet Gustav Krug, die afkomstig is uit een familie van goede musici. Op muzikale avonden leert Nietzsche daar allerlei verschillende componisten kennen waaronder Liszt en Berlioz. Nietzsche houdt ervan om samen met Krug of zijn zus Elisabeth avonden improviserend aan de piano door te brengen.

Zijn talent voor improvisatie en ‘tonal nuances’ (Janz, 1988, p.101) wordt door verschillende commentatoren opgemerkt. In zijn jonge jaren oefent hij zich in compositie, maar zijn werken uit die periode moeten vooral beschouwd worden als vingeroefeningen en zijn technisch onvolmaakt.. Zijn muzikale composities maken echter deel uit van het oeuvre van Nietzsche en het is voor een begrip van de stijl, het perspectief en de persoonlijkheid van Nietzsche van belang om er kennis van te nemen.. In een aantal gevallen vormen zijn composities een voorbode op zijn latere filosofie. Moritz wordt geraakt door de vrolijkheid en vitaliteit van Nietzsches muziek uit zijn jonge jaren ziet hierin de overdaad aan kracht en het grote ja-zeggen van de Uebermensch (Moritz, 2002, p. 186). Een ander voorbeeld is het harmonische verloop van Nietzsches Weihnachtsoratorium. Hierin krijgt Maria te horen dat ze het kind Jezus zal baren. De verbazing en schok van Maria worden door Nietzsche in muzikale termen overgebracht door de verassende oplossing van een D7 akkoord naar een C-mineur akkoord. Hierop volgt een fuga, die de angst en verwarring van Maria moet weergeven. De manier waarop Nietzsche dit gedeelte heeft gecomponeerd is volgens Moritz een voorbode van Nietzsches volwassen filosofie, zoals uitgewerkt in Voorbij Goed en Kwaad. “The event was momentous en unprecedented, and Mary first apprehended its consequences and *then* accepted it without resentment or fear. By implying the difficulties of the situation through the fugue, he recasts Mary’s peaceful acceptance in a context of strength.” (Moritz, 2002, p. 42).

Al met al is Nietzsches muzikale smaak in deze periode vrij conservatief; zijn voorkeur gaat uit naar Mozart, Haydn, Schubert, Mendelssohn, Beethoven en Bach en hij voelt zelfs een ‘onsterfelijke haat’ tegen alles dat niet klassiek is (Moritz, 2002). Uit brieven geschreven rond zijn zestiende jaar blijkt duidelijk, dat Nietzsche muziek zeer waardeert om zijn vermogen de luisteraar onder alle omstandigheden op te vrolijken. In een andere herinnering

beschrijft Nietzsche hoe hij als dertienjarige jongen in de donkere hoekjes van de Naumberg kathedraal stilletjes zat te luisteren naar uitvoeringen van Mozarts *Requiem*, Handels *Messias* en *Judas Maccabeus*, en Haydns *Schepping*. In 1860 vormt Nietzsche (hij is dan 16 jaar) een discussiegroep onder de naam Germania met zijn vrienden Gustav Krug en Wilhelm Pinder. De leden van Germania zijn verplicht maandelijks composities en theoretische verhandelingen over muziek in te dienen, die door de leden bediscussieerd worden. Nietzsche neemt Germania zeer serieus en houdt zich strikt aan de maandelijks quota, maar zijn vrienden laten zich minder gelegen liggen aan Germania en kunnen bijgevolg rekenen op een berisping van Nietzsche. Via Germania en Krug komt Nietzsche voor het eerst in contact met het werk van Richard Wagner, maar zijn conservatieve smaak staat goedkeuring van de progressieve werken van Wagner nog in de weg.

II. Studiejaren in Bonn en Leipzig

Op twintigjarige leeftijd schrijft Nietzsche zich in bij de Friedrich-Wilhelm universiteit te Bonn voor een studie aan de theologische en filologische faculteit. Hij huurt direct een piano en componeert in het eerste semester zeer veel muziek. Nietzsche voelt zich in het begin van zijn studiejaren ongelukkig; hij kan zich moeilijk vinden in het ‘biermaterialisme’ van zijn studiegenoten, al geniet hij in het studentencorps faam vanwege zijn muzikale kennis. Bonn kent een bloeiend studentenleven met veel feestjes en regelmatige bezoeken aan het bordeel. Volgens een anekdote werd Nietzsche eenmaal meegevoerd naar een bordeel. Sprakeloos stond hij te kijken naar ‘een half dozijn verschijningen glinsterend gaas die me verwachtingsvol aankeken’. Zijn trance werd pas verbroken toen hij in de hoek een piano zag en daar een paar akkoorden aansloeg: “Ze losten mijn verstarring op en ik kwam vrij.” (Helsloot, 1999, p. 58).

In deze periode ontmoet hij ook twee filologen: Friedrich Ritschl en Otto Jahn. Met name met de muziekhistoricus Jahn voelt hij zich verwant, omdat deze ‘filologie en muziek beoefent zonder een van beide tot hoofdzaak te maken’ (Helsloot, 1999, p. 60). Ritschl is meer een rigide filoloog, die niets wil weten van inmenging van de filosofie op zijn vakgebied, terwijl Nietzsche juist interdisciplinair bezig wil zijn door ruimte te bieden aan zowel de filologie als de muziek. Nietzsche zelf ziet in deze periode een duidelijk verband tussen filologie (taal) en muziek: “Wat beide gemeen hebben, is ‘beweging, en wel geordende beweging’: de opeenvolging van woorden of tonen. Muziek is analoog aan gevoel, niet gelijk aan taal of taal van het gevoel. Doel van de muziek [is] al wat beweegt in de natuur, om te zetten in de beweging van tonen.” (Helsloot, 1999, p. 60).

Al met al is Bonn te duur en voelt Nietzsche zich eenzaam in de wereldse stad. Na een jaar besluit hij naar Leipzig te gaan, waar zijn leermeester Ritschl zich door een toevallige

samenloop van omstandigheden bij hem voegt. In Leipzig wordt hij door Ritschl onder zijn hoede genomen en begint een bliksemcarrière als filoloog die hem uiteindelijk een professorschap in Basel zal opleveren. In zijn studietijd komt de verhouding tussen taal en muziek voor het eerst duidelijk naar voren in zijn houding ten opzichte van de filologie. Hij is zeer kritisch ten aanzien van zijn eigen mogelijkheden als pianist en componist en beseft dat hij grote mogelijkheden heeft als filoloog. In Bonn had hij zich korte tijd afgevraagd of hij zijn leven aan de muziek zou wijden, maar vanaf 1865 stort hij zich op de filologie. Hij besluit definitief geen componist te worden en zet zijn muzikale activiteit op een lager pitje. In de periode van 1865 tot 1868 componeert Nietzsche slechts vier stukken; een schrale productie in vergelijking met de periode hiervoor.

Er is volgens Helsloot nog een belangrijkere reden die de voorkeur, die Nietzsche tijdens zijn studie jaren voor de filologie koestert, kan verklaren. Helsloot beschrijft een soort strijd tussen enerzijds de filologische drang tot wetenschappelijke Gründlichkeit en anderzijds de muzikale stemmingen die gehoord willen worden. Aan het eind van zijn studie filologie te Leipzig schrijft Nietzsche de volgende woorden: “Ik ben niet bang voor de verschrikkelijke gedaante achter mijn stoel, maar voor haar stem: ook niet voor de woorden, maar voor de huiveringwekkend ongearticuleerde en onmenselijke toon van die gedaante. Ja, sprak ze nog maar zoals mensen spreken!” (Helsloot, 1999, p. 47). Helsloot voegt hier dan nog aan toe: “In een context waarin alles om taal draaide, nam Nietzsche het op tegen iets wat niet in woorden te vangen valt. Iets wat meer toon is dan taal. Een beangstigende toon.” (Helsloot, 1999, p. 48). Nietzsche hoopt dat hij door een ordening van tonen tot een ordening van zijn aanwisselende stemmingen onderhevige gevoelsleven kan komen. Hij musicceert en componeert om aansluiting te vinden bij de ‘ongarticuleerde en huiveringwekkende tonen’ en probeert de tonen anderzijds tot stilte te manen door zich te wenden tot de taal. (Helsloot, 1999, p.48). Nietzsche begint te componeren, omdat woorden tekortschieten om zijn gevoelens over muziek te uiten: “Musical things already now proved to be adequately expressible only in music.” (Janz, 1988, p. 101). Nietzsche zet enerzijds de muziek in als middel om zijn stemmingen te kanaliseren, maar gebruikt anderzijds de filologie als tegengif tegen de wisselvalligheid van zijn stemmingen. Die wisselvalligheid hangt samen met de onmogelijkheid van contact met een ongearticuleerde toon die de achtergrond vormt voor zijn gedrevenheid. Die toon klinkt wel door in de muziek, maar het lijkt niet goed mogelijk om er woorden aan te geven, dat wil zeggen: om muziek tot object van de filologie te maken. Hij geeft in zijn studietijd geen aandacht aan de ‘vreemde rede’ die hij in zich voelt, maar kiest ervoor om, zoals hij in de openingsrede van Zarathustra schrijft ‘de ziel honger te laten lijden omwille van de waarheid’.¹¹ Nietzsche gelooft dat ‘de strenge dienst aan “de dame

¹¹ Zie ook hoofdstuk II, paragraaf 3. Het waarheidsgebod..

wetenschap” vereist dat wordt afgezien van stemmingen’ en spreekt in deze context van ascese en resignatie. (Helsloot, 1999, p. 81).

In 1867 maakt Nietzsche kennis met Schopenhauers ‘De Wereld als Wil en Voorstelling’ en verslindt het boek. Schopenhauers ethische imperatief om afstand te nemen van de Wil sluit goed aan bij Nietzsches tweeslachtigheid in zijn studiejaren om zijn muzikale stemmingen te onderdrukken door filologische resignatie. (Helsloot, 1999) Het persoonlijke karakter van Nietzsches filosofie uit de Geboorte van de Tragedie en zijn intuïtieve en emotionele houding ten opzichte van de verhouding tussen taal en muziek blijken duidelijk uit de tweestrijd die Helsloot beschrijft. Uiteindelijk zal Nietzsche de vreemde rede een stem geven door te pleiten voor een erkenning van het Dionysische in een cultuur bepaald door de Socratische dialectiek. Het is geen toeval dat het boek de Geboorte van de Tragedie zijn afscheid van de filologie inluidde.

III. Hoogleraarschap te Basel

Op 28 oktober 1868 hoort Nietzsche voor het eerste een uitvoering van Wagners muziek; de introductie van Tristan en Isolde en de ouverture van Der Meistersinger. Nietzsches commentaar: “I cannot find it in my hart to remain critically cool towards this music, every fiber, every nerve in me twitches, and I have not had such a lasting feeling of transport than in listening to the aforementioned overture, in a long time.” (Moritz, 2002, p. 127). In later brieven vermeldt Nietzsche dat hij naar aanleiding van deze eerste ontmoeting met Wagners muziek nog dagen zweette en duizelig was. Niet lang daarna ontmoet hij Wagner zelf en is zeer onder de indruk van zijn verschijning en persoon.¹² De fascinatie voor Wagner blijkt in eerste instantie uit Nietzsches composities en komt pas later naar voren in zijn filosofische werk. Bepaalde harmonische structuren die typerend zijn voor Wagner zijn terug te vinden in de composities van Nietzsche.¹³

Nietzsche ziet Wagner op de eerste plaats als de “ware heilige van de filologie” omdat hij volgens Helsloot in “filologische schema’s juist de roerigheid weet zichtbaar te maken die de wetenschappelijke filologie door haar gebrek aan bevlogenheid verhult.” (Helsloot, 1999) Hij droomt in deze periode van een fusie van muziek en taal - een muzikale filologie - en schrijft in 1868 aan Otto Jahn: “Misschien vind ik nog eens een filologische stof die muzikaal behandeld kan worden, en dan zal ik stamelen als een zuigeling. ...en ondanks de ‘bloeiende haast’ van de weergave....gelijk hebben.....Maar voor veel mensen is de waarheid in dit harlekijnsjasje onherkenbaar.” (Helsloot, 1999, p. 83). Het is in het licht van dit citaat

¹² De Nietzsche literatuur staat vol met gedetailleerde verhalen en verhandelingen over de aard van de relatie tussen Wagner en Nietzsche. Voor de strekking van deze scriptie is dit echter niet van belang.

¹³ Het valt buiten het bestek van deze scriptie om een harmonische analyse van Nietzsches composities te geven in vergelijking met Wagners werken. Zie Moritz, hfd. 3)

opmerkelijk dat Nietzsche terugblikkend op *De Geboorte van de Tragedie* in 1886 over zijn jeugdwerk zou opmerken: “Ze had beter kunnen zingen, deze ‘nieuwe ziel’ – in plaats van te spreken! Wat jammer dat wat ik toentertijd te zeggen had, niet als dichter durfde te zeggen: ik had het misschien gekund!” (GB, p. 10). Op een bepaalde manier is dit boek dus, naast een lofzang op Wagners muziek als laatste hoop voor de Duitse cultuur, een poging tot een Wagneriaanse en muzikale filologie. “Wagner wist als gemankeerd filoloog via zijn muziek culturele doelen te verwezenlijken waarvoor Nietzsche als gemankeerd musicus binnen de filologie geen ruimte vond.” (Helsloot, 1999, p. 143) Verderop in dit hoofdstuk zal nog duidelijk worden, hoe Nietzsche op filosofisch vlak de muziek van Wagner beoordeelde en hoe zijn bewondering voor Wagner juist ook deze beoordeling beïnvloedde.

In 1869 wordt Nietzsche aangesteld als hoogleraar in Basel en probeert daar om zijn muzikale voorkeuren in zijn vak de ruimte te geven. In zijn inaugurale rede gaat Nietzsche in op het probleem van de eenheid van persoonlijkheid bij Homerus: de vraag in hoeverre in het werk van Homerus over een enkele persoon Homerus kan worden gesproken en in hoeverre de persoon Homerus een constructie is van latere schrijvers die samen het oeuvre van Homerus hebben gevormd. Nietzsche merkt op dat Homerus afkomstig is uit een ‘muzikale traditie’ waarin het concept van eenheid van persoonlijkheid nog niet bestaat¹⁴. Hij richt zijn aandacht verder op de Griekse lyriek, waarin de eenheid tussen en taal muziek volgens Nietzsche een vanzelfsprekendheid was. (Helsloot, 1999, p. 87-93)

Nietzsche beschouwt zijn hoogleraarschap te Basel als een plicht en beoordeelt de filologie als roeping weliswaar positief, maar voelt zich door de filologie als beroep ingeperkt in zijn brede interesse. Vanuit zijn bloeiende vriendschap met Wagner en zijn kennis van Schopenhauer krijgt hij nieuwe ideeën, die meer passen bij zijn brede interesse en belangstelling voor cultuur en Bildung. De filologie wordt gekenmerkt door micrologie, oftewel door de gewoonte om ‘te dicht voor het beeld te gaan staan en een olievlek te onderzoeken in plaats van de grote, moedige halen van het hele schilderij te bewonderen, en - wat meer is - er van te genieten.’ (Helsloot, 1999, p. 101). In dit citaat uit 1867 blijkt al Nietzsches voorkeur voor artistieke metaforen om de wetenschap te beschrijven. De kritiek op de filologie is een voorbode van zijn algemene kritiek op wetenschap en taal, zoals uiteengezet in het tweede hoofdstuk over perspectivisme. Nietzsche probeert de beperkte taakopvatting van de filologie uit te breiden met aandacht voor historische, esthetische, natuurwetenschappelijke, pedagogische en vooral muzikale invalshoeken en deze te vangen onder een enkele noemer: “Dat die eenheid gevormd wordt door plaats in te ruimen voor de inbreng van muziek en tonen, vormde in de [inaugurale] rede een voelbare achtergrond.” (Helsloot, 1999, p. 102). Uiteindelijk komen deze ideeën tot bloei in het boek *De Geboorte*

¹⁴ Hiermee lijkt hij een voorbode te bieden voor de associatie van Dionysische muziek met het doorbreken van de ban van individuatie uit *De Geboorte van de Tragedie* (ZIE HFD I)

van de Tragedie, waaraan in hoofdstuk I reeds aandacht besteed is. Helaas wordt de brede taakopvatting van de filologie, die uit dit boek blijkt, niet door zijn vakgenoten op prijs gesteld en leidt die tot een depreciatie van Nietzsches status in de wetenschappelijke gemeenschap. Bovendien valt zijn muzikale filologie ironisch genoeg niet in de smaak bij zijn inspiratiebron en mentor Richard Wagner. Uiteindelijk neemt Nietzsche zijn ontslag als hoogleraar filologie te Basel vanwege een verslechterende gezondheid, zijn verminderde wetenschappelijke status, de afgenomen vriendschap met Wagner en bovenal om zichzelf te bevrijden uit het keurslijf van een beroepsleven als filoloog en wetenschapper.

IV. Eenzame jaren

Nietzsche vertrekt uit Basel en zal in -en wellicht dankzij - vrijheid, eenzaamheid en onafhankelijkheid van Wagner, filologie en wetenschap verdergaan om de meesterwerken te schrijven die ervoor zorgen dat de 20^e eeuw volgens sommigen “voor een aanzienlijk deel zijn eeuw is geweest”. (Ester & Evers, 2003, p. 3-10). Hij besluit zich volkomen te richten op zijn fatum als diagnosticus van de Europese cultuur en zijn formulering van een tragische filosofie die recht doet aan het leven. De betekenis van muziek in zijn werk lijkt vanaf dat moment af te nemen – de muziek heeft niet meer de reddende functie uit de Geboorte van de Tragedie - maar zijn werk blijft toch volstaan met verwijzingen naar muziek en kunst. Hij laat vooral een grote liefde blijken voor Beethoven: “Beethoven was de eerste die de kunst een nieuwe taal, de tot dusver verboden taal van de hartstocht liet spreken.” (OB, Wagner in Bayreuth, 9). Nietzsche blijft gedurende zijn hele leven een groot bewonderaar van Beethoven. Hij ziet in hem degene die voor het eerst de muziek “de tot dan toe verboden stem van het lijden” laat spreken. In zijn jeugd was Nietzsche al een romanticus, maar uit deze blijkt het voortduren van zijn romantische inborst, die muziek vooral ziet als een vorm van expressie. Curt Paul Janz merkt op dat ‘as a musician , he himself was and remained a romantic.’ (Janz, 1991, p.103). In *Menselijk al te Menselijk* noemt hij het werk van Beethoven ‘onschuld in tonen en een herinnering aan een betere wereld’, hiermee wellicht verwijzend naar zijn interpretatie van Heraklitus’ leer van de wereld als het onschuldige spel van het kind. (MM, 152)

Wanneer we de associaties lezen die Nietzsche bij Beethoven had, herkennen we de stemmingen, de Dionysische roes en de spanning tussen het ‘volkse en aardse’ van de muziek enerzijds en de ascese en resignatie van de wetenschap anderzijds. In het volgende citaat zet Nietzsche Goethe en Beethoven sterk zwart-wit naast elkaar:

“Wil men zich bij de mens deze muziek indenken, wel, denke men dan aan diezelfde Beethoven, zoals hij naast Goethe, bijvoorbeeld tijdens die ontmoeting in Teplitz, naar voren komt: als de halve barbarij naast de cultuur, als volk naast adel, als de goedhartige mens naast de goede en meer nog dan ‘goede’ mens, als de fantast naast de kunstenaar, als de vertroosting behoevende naast de vertrooste, als de overdrijver en verdachtmaker naast de rechtvaardige mens, als de zwartkijker en zelfkweller, als de dolgedraaide dwaas, de zalig-ongelukkige, de trouwhartig-mateloze en plumpe mens –en, alles bij elkaar, als de ‘ongetemde mens’; zo werd hij door Goethe zelf ervaren en getypeerd, Goethe de uitzonderings-Duitsers, voor wie een gelijkwaardige muziek nog niet gevonden is!” (VW, 103)

De muzikale mens is de ongetemde, gepassioneerde mens waarbij Beethoven in dit citaat bijna doet denken aan een Griekse sater. Toch was deze Beethoven ook de overgang van de verlichting naar romantiek, ‘het tussenstadium van een oude broze ziel die voortdurend breekt, en van een prille toekomstige ziel die voortduren in aantocht is; over zijn muziek ligt de schemer van een eeuwig verlies en een buitensporige hoop’ (VGK, 245). In Beethoven ziet Nietzsche de ware Europeaan die Europa tot een eenheid zal smeden. In zoverre zien we hier hoe Nietzsche aan de muziek nog steeds een politiek-maatschappelijke functie toekent - al is dit minder prominent aanwezig dan in zijn jonge jaren.

Nietzsche is ook zeer gecharmeerd van Bizet en bezoekt twintig maal de opera Carmen. In eerste instantie lijkt Nietzsches voorkeur voor Bizet vreemd, omdat Carmen een vrij lichte, gemakkelijke en vrij oppervlakkige muziek is, die niet overeenstemt met zijn romantische smaak en hang naar pathos zoals hij die in Wagner en Beethoven aantroef. De uitlatingen over Carmen zijn dan ook nogal tegenstrijdig. Moritz merkt op dat volgens Nietzsche de ware Dionysische lichtheid en dans uit dit werk sprak: “He believed it reflected the true Dionysian spirit and repeatedly contrasted it with Wagners works. He described it as ‘approaching, lightly, supplely, politely. It is pleasant, it does not sweat. ‘What is good is light, whatever is divine, moves on tender feet, first principle of my aesthetics’” (Moritz, 2002, p. 178) In andere teksten is te lezen, dat Nietzsche de muziek vooral op prijs stelt, omdat het een muziek was die paste in de tijd en als zodanig dus niet pretendeerde iets anders te zijn dan ze was. Het is voor mij persoonlijk moeilijk om in Nietzsche een groot liefhebber van Bizet te zien en wellicht moeten we hier zijn eigen woorden serieus nemen: “Dass was ich über Bizet sage dürfen sie nicht ernst nehmen, so wie ich bin, kommt Bizet tausendmal für mich nicht in Betracht.” (SCH, p. 835)

Na zijn breuk met Wagner zou Nietzsche nooit meer muziek componeren, maar bleef, zoals uit bovenstaande citaten over Beethoven en Bizet blijkt, veel luisteren naar en schrijven over muziek. Op 15 maart 1888, minder dan een jaar voor hij waanzinnig werd, schreef Nietzsche nog: “Music now gives me sensations as really never before. Life without music

would simply be an error, a burden, an exile.” (Moritz, 2002) Een paar maanden later vervolgt hij in een brief dat “there is nothing that really more concerns me than the fate of music.” (Gillespie, 1991, p. 119). In zijn waanzinnige periode schijnt hij zeer veel aan de piano geïmproviseerd te hebben – zolang zijn moeder de piano hoorde wist zij dat haar zoon gezond was.

De betekenis van de muzikale ervaring in Nietzsches leven zal inmiddels duidelijk zijn geworden. Ik heb tevens geprobeerd te laten zien dat de verhouding tussen muziek en taal voor Nietzsche niet slechts een theoretisch probleem was, maar op de eerste plaats een existentiële kwestie die hij aan den lijve heeft ervaren. De theoretische functie die hij aan muziek toedichtte valt niet te scheiden van deze persoonlijke ervaring, al betekent dit niet per definitie –zoals nog duidelijk zal worden - dat de twee ook overeenkomen. Om dit verschil te begrijpen is kennis van de esthetica van Nietzsche noodzakelijk, waarbij wederom de verhouding tussen muziek en taal centraal staat.

V. Schopenhauers hiërarchie van de kunsten

De vroege esthetica van Nietzsche is, zoals al zijn werk uit die periode, zwaar beïnvloed door Schopenhauer. Het is dan ook niet mogelijk om de esthetica van Nietzsche te behandelen zonder te verwijzen naar Schopenhauers filosofie. De basis van deze theorie kwam in Hoofdstuk I al kort aan bod, maar hier wil ik nog een aantal punten kort toelichten. Zoals in hoofdstuk I kort werd aangegeven heeft Schopenhauer een opvatting van kunst als mimesis of uitdrukking van de Idee. De Ideeën zijn de rechtstreekse objectivering van de wil en via de belangeloze aanschouwing van de Ideeën kunnen we ons bewust worden van de wil die echter als ding-an-sich onkenbaar blijft. De Ideeën moeten we in Platonische zin opvatten als een soort algemeen model van de objecten. Op basis van de mate van mimesis (uitdrukking van de objectieve Idee) en expressie (uitdrukking van de Idee in de materie) in een bepaalde kunstvorm of kunstwerk komt Schopenhauer tot een hiërarchie binnen de kunsten. Elk kunstwerk is een artefact en beeldt als zodanig zowel het Idee uit van de materie waarvan ze gemaakt is, als het Idee dat de kunstenaar ermee wilde uitdrukken. Hoe beter een kunstwerk of kunstvorm er in slaagt de objectieve Idee uit te drukken, hoe hoger ze terecht komt in de hiërarchie. Architectuur staat volgens deze indeling bijvoorbeeld onder aan de hiërarchie, omdat ze sterk gebonden is aan de materie waarmee een object vervaardigd is (Schaeffer, 2002).

Naast de hiërarchie op basis van de mate waarin een kunstwerk erin slaagt een Idee uit te drukken, hanteert Schopenhauer een criterium om de kunst te beoordelen dat uitgaat van het onderwerp van de kunst. Zoals gezien in hoofdstuk I verloopt de objectivering van de Wil in verschillende stadia met als laagste objectivering vorm van objectivering de materiële

wereld en als hoogste vorm de mens. Kunst met als onderwerp de mens houdt zich bezig met een hogere vorm van objectivering dan kunst die vegetatie tot onderwerp heeft.

Beeldhouwkunst en schilderkunst hebben vaak het menselijk lichaam tot object en staan dus vrij hoog in de hiërarchie. Poëzie is voor Schopenhauer de hoogste kunst in de sfeer van representatie, omdat zij zeer goed in staat is om het Idee van de maker uit te drukken en vaak het menselijk handelen als onderwerp neemt. (Schaeffer, 2002)

Schopenhauer zag zoals gezegd in muziek de ultieme kunst, maar plaatste deze apart van de andere kunsten. Zij is namelijk geen uitdrukking van de Ideeën, maar daarentegen de directe objectivering van de wil zelf. De muziek is dichtst mogelijk benadering van de wil, aangezien de andere kunsten uitdrukking zijn van de Ideeën en dus tweemaal verwijderd zijn van de wil. De wil is als ding-an-sich onkenbaar, maar muziek is als hoogste kunstvorm het beste in staat om de essentie te beschrijven.

VI. Het fragment *Over muziek en woorden*

Nietzsche komt met het gebruik van Schopenhauers terminologie tot een vergelijkbare hiërarchie in de kunst, maar niet zoals Schopenhauer op basis van metafysische criteria maar op basis van antropologische criteria (Moritz, 2002, p. 138). Het fragment '*Over muziek en woorden*' geschreven in het voorjaar van 1871 vormt een goede introductie op zijn vroege esthetica, omdat dit zich toespitst op de verhouding tussen muziek en taal. Net als zijn epistemologie hangt Nietzsches esthetica samen met zijn taalkritiek. Het fragment lijkt oorspronkelijk bedoeld als onderdeel van *De Geboorte van de Tragedie* blijkens onder meer het veelvuldige, niet toegelichte gebruik van de termen Apollinisch en Dionysisch.

Nietzsche beschrijft het ontstaan van de verhouding tussen taal en muziek als volgt. De Wil is voor Nietzsche de meest basale uitdrukking en algemene manifestatie van iets dat niet uit te drukken valt; 'something that is otherwise totally undecipherable for us' (Dahlhaus, Nietzsche On music and Words, p. 108). Hij is dus niet zoals bij Schopenhauer een metafysische, onkenbare oerkracht, maar vooral de uitdrukking van onze basale driften die het onbemoembare vormen. In tegenstelling tot Schopenhauer beschouwt Nietzsche de wil in deze tekst als deel van het gebied van representatie. De wil manifesteert zich in de wereld van representatie als verschillende graden van genot en afkeer, die altijd gepaard gaan met een bepaalde representatie. De wil heeft altijd een bepaald subject; ons genot en onze afkeer hebben altijd een bepaald doel. De wil manifesteert zich in de taal in de *toon* van de spreker, die we dus moeten interpreteren als de symbolische expressie van de wil. De tonale achtergrond van de taal is volgens Nietzsche universeel en hiervandaan ontwikkelt zich vervolgens de meer arbitraire symboliek van gebaren, waaronder Nietzsche alle klinkers en medeklinkers rekent. Dit zijn symbolische gebaren, omdat het niets anders zijn dan een

bepaalde houding of beweging van onze organen. De meest basale oorsprong van de taal is de tonale achtergrond als uitdrukking van de basale driften van de wil. De muzikale achtergrond vormt dus de meest primitieve uitdrukking van de wil en de basis van de symbolische taal van concepten en beelden. Onze hedendaagse taal is los komen te staan van haar tonale, quasi-muzikale basis en is daarom twee maal verwijderd van de oorsprong van taal in onze basale driften en verlangens.

In het fragment uit 1865 'Over de aard van muziek' geeft Nietzsche aan dat wij de tonale achtergrond van de taal gebruiken om juist deze driften en verlangens te communiceren. Naar mate de tonale achtergrond en het symbolische aspect van taal verder gescheiden werden zijn we ook verder verwijderd geraakt van (een deel van) de ervaring. Zoals beschreven in hoofdstuk 2 ziet de mens al snel deze symbolische weergave van de werkelijkheid door de metaforen van de taal aan voor een ware weergave van de werkelijkheid. De scheiding van de tonale achtergrond en de symbolische weergave in de taal en de noodzakelijk metaforische structuur van de taal, leiden zo ongemerkt tot een beperktere ervaring van de werkelijkheid. De enige manier om recht te doen aan onze complete ervaring van de werkelijkheid is muziek. Zoals Moritz het zegt: "We began to think that our language of precise concepts and black and white distinctions accurately reflected that which we described. It was therefore, only through a return to music, the ultimate proto-language, that we could again express the chaos that truly surroundend is." (Moritz, 2002, p.51). Nietzsche stelt dat alleen de muziek ons nog in contact kan brengen met de werkelijkheid en als zodanig is muziek het enige medium dat de werkelijkheid erkent als tegenstrijdigheid en worden. Op basis van deze genealogie van taal en muziek maakt Nietzsche nu een hiërarchisch onderscheid tussen de verschillende kunsten. De muziek vormt uiteindelijk altijd de basis voor de andere kunsten, die immers gebruik maken van symbolische gebaren gebaseerd op conventie, terwijl muziek de uitdrukking is van de primitieve wil. Een omkering van deze hiërarchie is vergelijkbaar met een zoon die zijn vader verwekt:

"Music can generate images that will always be mere schemata, as it were examples of its real universal content. But how should the image, the representation, be capable of generating music? Not to speak of the notion that the concept or, as has been said, the "poetical idea", should be capable of doing this! While it is certain that a bridge leads from the mysterious castle of the musician into the free country of images – and the lyric poet walks across it- it is impossible to proceed in the opposite direction." (Dahlhaus, , p. 109)

Het spreekt voor zich dat hoe abstracter een kunst is, des te verder ze verwijderd raakt van haar muzikale oorsprong. De conceptuele taal van de wetenschap lijkt daarom het minst geschikt om de werkelijkheid uit te beelden. De lyrische poëzie maakt nog redelijk gebruik

van klanken en muziek en is daarom nog acceptabel voor Nietzsche. Al met al is Nietzsche echter niet erg helder over de precieze verhouding tussen de overige kunsten.

VII. Muziek en emoties

Nietzsche gaat mee met Schopenhauer in zijn gedachte dat de muziek direct gerelateerd is aan de wil, maar interpreteert de relatie anders. De stelling dat de wil het onderwerp vormt van de muziek, lijkt in eerste instantie op Schopenhauers theorieën, maar moet om een aantal redenen anders begrepen worden. Ten eerste ziet Nietzsche in tegenstelling tot Schopenhauer de wil niet als identiek aan de emoties: “Nietzsche distinguishes the will, ‘this basic ground of pleasure and displeasure’, from the emotions.” (Dahlhaus, 1980, p. 30). Emoties kunnen niet rechtstreeks het onderwerp zijn van muziek, muziek kan slechts de dynamische aspecten van de emoties en niet hun specifieke subjectieve inhoud weergeven. Nietzsche maakt in 1865 kennis met het boekje *On the musically beautiful* van Eduard Hanslick, die wel gezien wordt als de grondlegger van de formalistische theorie in muziek. Volgens deze theorie kan muziek niet de uitdrukking vormen van buiten-muzikale inhouden en heeft dus geen representatieve inhoud; simpelweg gesteld betekent dit dat muziek alleen over muziek kan gaan en niets anders is dan muziek. Nietzsches afwijzing van muziek als ‘taal van de emoties’ maakt hem in de ogen van verschillende commentatoren (Janz, 1988 ; Moritz, 2002; Dahlhaus, 1980) tot een voorloper van een twintigste-eeuwse muzikale esthetica, waarin het formalisme door componisten als Webern in de praktijk is gebracht. Nietzsche leverde een pleidooi voor de autonomie van muziek als kunstvorm. Zoals Dahlhaus het uitdrukt:

“The idea that music is given metaphysical significance by the very fact that as an autonomous art it forms ‘a separate world of its own, the ‘essence’ that lies beyond the appearance, reveals itself, according to Schopenhauer and Nietzsche, to the listener who forgets self (escapes from ‘individuation’) and immerses himself in music, in the immanent dynamic logic of the sound.” (Dahlhaus, 1980, p.37)

Emoties kunnen zelf niet direct het onderwerp zijn van muziek, omdat ze al doordrongen zijn van representaties van het onbewuste en het bewuste en dus een inhoud vertegenwoordigen, aldus Nietzsche. De emoties zijn symbolen voor de muziek als manifestaties van de wil: “Music is not the likeness and expression of an emotion, the emotion is a metaphor for the music.” (Dahlhaus, 1980 , p. 29). Terwijl Schopenhauer de emoties als onderwerp van de muziek ziet, plaatst Nietzsche de emoties buiten spel en benoemt de wil tot onderwerp van de muziek. De muziek heeft dus de wil tot onderwerp, maar zeker niet als oorsprong zoals bij Schopenhauer. De oorsprong van de muziek ligt in ‘the undecipherable’ of het onbenoembare

gebied: “The origin of music lies beyond all individuation” (Dahlhaus, Nietzsche, 1980, p. 111). Als de oorsprong van muziek in het onbeschrijfbaar ligt, dan wordt de wil als onderwerp van muziek miniem. We zien dus hoe Nietzsche reeds in dit vroege stadium los komt van de invloed van Schopenhauer, al maakt hij nog wel gebruik van zijn terminologie. Schopenhauer stelt de wil gelijk aan emoties en ziet deze als onderwerp en oorzaak van de muziek, maar Nietzsche verdeelt dit basale concept in drie delen: de wil als onderwerp, de emoties als symbolen of metaforen voor muziek en het onbenoembare als oorzaak van muziek. Het laatste gebied is voor onze discussie interessant, omdat het lijkt te duiden op het onarticuleerbare gebied van stemmingen, waar Nietzsche in zijn studietijd over praatte. Nietzsche zegt over dit principe slechts “and after our discussion of the Dionysian this principle is self-evident” (Dahlhaus, 1980, p. 111). Het ligt voor de hand ons nu nogmaals kort te wenden tot het werk waartoe het fragment ‘Over muziek en woorden’ lijkt te behoren, namelijk De Geboorte van de Tragedie waarin het Dionysische werd besproken.

VIII. Dionysus en Apollo; muziek en woord

Het is mogelijk dat Nietzsche het fragment “Over Muziek en Woorden” niet heeft opgenomen in De Geboorte van de Tragedie omdat hij in de eerste tekst veel radicaler en explicieter afwijkt van Wagner en Schopenhauer dan in de Geboorte van de Tragedie. Terwijl het fragment ‘*On music and words*’ de wil expliciet terugverwijst naar het gebied van de representatie en als oergrond voor de muziek ‘het onbenoembare’ neemt, is Nietzsche in de Geboorte van de Tragedie nogal onduidelijk over de verhoudingen tussen de wil, muziek en representatie. In eerste instantie lijkt hij de beweringen in het fragment ‘Over muziek en woorden’ zelfs tegen te spreken, zodat Nussbaum kan beweren dat “Nietzsche’s Apollo and Dionysus are, up to a point, simply representation and will in Greek costume.” (Nussbaum, 1999, p.358). Nietzsche stelt zelf inderdaad in navolging van Schopenhauer dat de muziek “een direct afbeelding van de wil zelf is en dus van al het fysische in de wereld de metafysische kant weerspiegelt en van alle verschijningen het ding-op-zichzelf” (GB, 16). In deze zin plaatst Nietzsche de wil duidelijk in het gebied dat zich aan individuatie onttrekt. In een ander deel beweert Nietzsche echter dat de muziek ‘verschijnt als wil’ in de spiegel van de aanschouwelijkheid en de begrippen (GB, 6) oftewel de Apollinische schijnwereld van de representatie. De wil wordt hier naar het domein van de representatie en de schijn verwezen, terwijl het de muziek (en het Dionysische) is die achter de verschijning ligt. Het is goed mogelijk dat de oorzaak van de verwarring ligt in het feit dat Nietzsche zich in de Geboorte van de Tragedie nog niet volkomen van de erfenis van Schopenhauer heeft losgemaakt. Het fragment ‘Over muziek en woorden.’ vormt dan ook een voorbode van Nietzsches latere

filosofie en epistemologie , waarin het dualisme van De Geboorte van de Tragedie verlaten wordt.

Wanneer dit fragment wordt meegenomen in de beoordeling van zijn jeugdwerk, blijkt de verhouding tussen Apollo en Dionysus voor een groot deel gebaseerd te zijn op een antropologische theorie van de verschillende media. Zoals de muziek de basis vormt voor de taal en het beeld, is het Apollinische schijnbeeld altijd geworteld in een Dionysische grond. Het is in deze context opvallend dat Nietzsche alleen de muziek aanwijst als de kunst die de ban van individuatie doorbreekt en daarmee de andere kunsten in feite degradeert tot de Apollinische sfeer van de representatie. Het volgende citaat dat reeds als inleiding op dit hoofdstuk is vermeld vat de verhoudingen mooi samen:

“De taal kan op geen enkele manier volledig vat krijgen op de wereldsymboliek van de muziek, omdat de laatste de oertegenspraak en de oerpijn in het hart van het oer-ene symboliseert, en dus een sfeer symboliseert die aan elke verschijning voorafgaat en elke verschijning overstijgt. Vergeleken met de muziek is elke verschijning slechts een gelijkenis: daarom kan de taal, voorzover ze orgaan en symbool is van de verschijning, nooit ofte nimmer de diepste kern van de muziek naar boven halen: zolang ze zich toelegt op de nabootsing van de muziek, blijft ze er slechts oppervlakkig mee in contact staan, terwijl de diepste zin van de muziek ondanks alle lyrische woordenrijkdom onverminderd voor ons verborgen blijft.” – (GB, 6)

Aangekleed in metafysische termen is muziek hier het medium dat de fundamentele tegenstrijdigheid van de werkelijkheid in beeld brengt. Zoals blijkt uit het fragment ‘Over muziek en woorden’ heeft deze metafysische theorie bij Nietzsche zijn basis in een zeer concrete antropologische theorie over het ontstaan van taal. De Geboorte van de Tragedie is Nietzsches laatste romantische werk en in latere boeken zal hij de metafysica en het dualisme van Schopenhauer en daarmee ook de scheiding tussen werkelijkheid en fictie, wil en representatie, radicaal afzweren. Op dat moment kan zijn opvatting van muziek als medium dat recht doet aan een gebied van de ervaring waar de taal geen toegang toe heeft naar voren komen, zonder dat hier metafysische connotaties aan vast zitten. Verderop in dit hoofdstuk zal Nietzsches volwassen esthetica aan bod komen. In eerste instantie dient zich nu de vraag aan op welke manier zijn vroege esthetica zich verhoudt tot Nietzsches muzikale beleving, zoals toegelicht in het eerste gedeelte van dit hoofdstuk.

IX. Theorie en praktijk

De emotionele invloed van een bepaalde muziek op de criticus heeft niet altijd iets te maken met de formele criteria die de criticus hanteert om de muziek te beoordelen. Wanneer de persoonlijke voorkeuren van Nietzsche worden vergeleken met zijn theoretische ideeën, springen er allerlei tegenstrijdigheden in het oog. Met name in Nietzsches beoordeling van het werk van Wagner komt deze discrepantie tussen theorie en praktijk duidelijk naar voren. Om dit punt te verhelderen wil ik kort aandacht besteden aan Wagners esthetica. Heel grof gezegd geloofde Wagner dat muziek vooral invloed moest hebben op de emoties en niet op het intellect. Hij probeerde zijn doel te bereiken in een Gesamtkunstwerk: een kunstvorm waarin de artiest de tekst, de muziek, de decors en de kostuums zelf ontwerpt en dus op al deze deelgebieden geen concessies hoeft te doen. Wagner verwees in zijn werk naar de Griekse tragedie waarin de toeschouwer in een soort roes raakte; een effect dat hij ook graag wilde bereiken.

Tot zover kon Nietzsche zich waarschijnlijk uitstekend vinden in de opvattingen van Wagner. De discrepantie ontstaat wanneer we kijken naar een regel uit de introductie van het officiële handboek voor Opera van Wagners hand, *Opera en Drama*, zoals geciteerd door Dahlhaus: “The error in opera as a genre was that a means of expression (music) was made the end, while the end of expression (drama) was made a means.” (Dahlhaus, 1980, p. 20). Wagner stelt dus dat het drama de inspiratiebron en de oorzaak moet zijn van de muzikale achtergrond. Deze these blijkt onder andere uit de introductie van het concept Leitmotif; bepaalde melodieën die worden gebruikt om karakters op het podium uit te beelden. Een muzikaal motief wordt dus letterlijk in dienst gesteld van het drama. Het zal duidelijk zijn, dat deze opvatting van Wagner dwars ingaat tegen Nietzsches opvatting van de verhouding tussen muziek en taal. Het is bijna niet mogelijk dat deze contradictie Nietzsche niet is opgevallen. Zijn kritiek op deze opvatting van de verhouding tussen muziek en taal is meedogenloos. Wagners gebruik van Leitmotifs valt onder Nietzsches kritiek op mnemotechnische muziek – muziek als ‘geheugensteuntje’ - en het gebruik van muzikale conventies. Nietzsche gaat zelfs zover om uit te roepen “Wretched, dramatic composers!”, waarna een kort gedicht volgt dat reeds als introducerend citaat bij dit hoofdstuk vermeld werd. De vreemde veronderstelling waarbij muziek in dienst wordt gesteld van het beeld of concept en dus als middel in plaats van als doel wordt gebruikt, is te vergelijken met de mens die zichzelf wil optellen, aldus Nietzsche. Weliswaar ontwikkelde Wagner later onder invloed van Schopenhauer een andere theorie, waarin de muziek als oerbeeld van het drama optreedt en drama en muziek elkaar wederzijds beïnvloeden, maar de discrepantie is te essentieel om over het hoofd te zien. Nietzsche verwerpt vanuit filosofisch perspectief Wagners esthetica, zijn intensiteit van expressie en zijn sfeer van uitdrukking, maar in zijn hart blijft hij een romanticus en

verknocht aan Wagner: “In a bewilderment bit of irony Nietzsche seems to have been so overcome by Wagners ‘musical stimulant’ that he was unable to recognize his own immediate proximity to the very thing he detested.” (Moritz, 2002, p. 142). Het was misschien deze roes die hem in staat stelde om in de laatste Oneigentijdse Beschouwing ‘Wagner in Bayreuth’ de volgende woorden te schrijven: “Wagner drong de taal daarom in een oertoestand terug waarin zij bijna nog niet in begrippen denkt, waarin zij zelf nog verdichtsel, beeld en gevoel is.” (OB, Wagner in Bayreuth, 9) Nietzsche zou zich pas later realiseren dat de muziek die hij in *De geboorte van de tragedie* beschreef als de hoop van Duitsland, in feite gestoeld was op esthetische principes die dwars tegen zijn eigen opvattingen ingingen:

“Een psycholoog zou er nog aan kunnen toevoegen dat wat ik in mijn jonge jaren in Wagners muziek gehoord heb, absoluut niets met Wagner te maken heeft; dat als ik de Dionysische muziek beschreef, ik beschreef wat ik gehoord had, - dat ik instinctief alles moest vertalen en transformereren in de nieuwe geest die ik in mij droeg.” (EH, 4)

Nietzsches strijd tegen Wagner was ook een strijd tegen zichzelf en zijn muzikale achtergrond, omdat hij de romantische ziel die hij was en bleef, moeilijk kon verenigen met zijn formalistische opvatting van muziek.¹⁵ In dit opzicht was Nietzsche dus niet de filosoof die zijn filosofie ook leefde, in tegenstelling tot zijn beweringen van het tegendeel. Teneinde het *persoonlijke* element uit *De Geboorte van de Tragedie* te halen is het dan ook noodzakelijk om door het rookgordijn van de Wagneriaanse toekomstmuziek heen te blikken. In deze is het goed Nietzsches raad ter harte te nemen: “Men had slechts oren voor een nieuwe formulering van de kunst, de bedoeling, de *taak van Wagner*, - daarbij werd over het hoofd gezien wat het geschrift feitelijk aan waardevols bevatte.” (EH, *De Geboorte van de Tragedie*, 1). De essentie van de *Geboorte van de Tragedie* ligt in de formulering van het ideaal van een tragische cultuur waarin het hele leven bevestigd wordt, maar deze bevestiging kan alleen plaats vinden door ruimte te maken voor de muzikale ervaring - de ‘musicerende Socrates’.

Betekent dit nu dat we Nietzsches opvattingen van de verhouding tussen muziek en taal moeten afdoen als louter abstracte bespiegelingen? Ik geloof het niet. Op het moment dat Wagner naar Bayreuth verhuist bekoelt de relatie tussen de twee vrienden steeds verder . Nietzsches latere kritiek op Wagner vind zijn grondslag in de hierboven beschreven discrepantie. Blijkbaar had Nietzsche afstand nodig van zijn vriend om zich te realiseren welke kloof er tussen hun beiden gaapte op ideologisch vlak. Dezelfde felheid die Nietzsche

¹⁵ De discrepantie tussen wat Nietzsche vanuit zijn hart lief had, maar vanuit zijn filosofie moest verwerpen bleek overigens ook al in zijn beoordeling van Bizet in paragraaf IV.

tentoonspreekt in dit fragment komt later terug in de polemieken tegen Wagner¹⁶, waarmee ook het grote belang van dit punt voor Nietzsche duidelijk wordt. Wagners betekenis in de muziekgeschiedenis is de introductie van de acteur in de muziek, zo stelt Nietzsche in het Geval Wagner uit 1888 (W), waarmee hij mijns inziens verwijst naar de discussie over de verhouding van muziek en drama in de opera in zijn jeugdige werk. In de volgende paragraaf zal duidelijk worden dat de simplificerende werking van de taal, de bijzondere hermeneutische functie van muziek en de verhouding tussen deze twee media Nietzsche zijn leven lang zijn blijven bezig houden.

X. Kunst; het organon van de filosofie

Vanaf Menselijk al te Menselijk komt de bijzondere hermeneutische functie van muziek als uitdrukking van een metafysische sfeer, zoals de wil of het ding-an-sich, door de ontwikkeling van Nietzsches verdere filosofie onder druk te staan. De scheiding tussen werkelijkheid en fictie, die onder druk van Schopenhauer en Kant nog duidelijk te vinden was in het werk van de vroege Nietzsche, verdwijnt nu om plaats te maken voor een rigoureuze, wetenschappelijk wereldbeeld (Schaeffer, 2000). Nietzsches positie is in deze periode nog steeds tweeslachtig; enerzijds lijkt het alsof er geen sprake meer is van een andere transcendente wereld, maar tegelijk spreekt hij in deze periode nog steeds over ‘oppervlakte en schijn’ waarmee een dualistisch wereldbeeld wordt geïmpliceerd. De tendens die is ingezet valt echter moeilijk meer te stoppen. Vanaf de Vrolijke Wetenschap en Zarathoestra introduceert Nietzsche de begrippen wil tot macht, interpretatie en tekst. Zij vervangen het concept van de metafoor, waaraan altijd nog een essentie ten grondslag ligt. Met het begrip metafoor verdwijnt ook het idee van een soort oortekst van de wereld, de muziek van de wereld uit de Geboorte van de Tragedie.¹⁷ De functie van kunst als uitdrukking van een hogere werkelijkheid verdwijnt met de hogere werkelijkheid zelf: “One does not understand the essence of things through art and religion, although nearly everyone is of that opinion ” (MM, 29)

Welke rol kan de kunst nog spelen als zij geen uitdrukking meer is van een transcendente werkelijkheid? Betekent dit dat de essentiële rol van muziek in de filosofie van Nietzsche verdwijnt? Kunst kan na de destructie van het onderscheid tussen fictie en werkelijkheid niet langer aan de kant staan van fictie, want die bestaat niet meer. Zoals Jean-Marie Schaeffer heeft laten zien komt de kunst via een merkwaardige omweg toch weer in het middelpunt van Nietzsches filosofie terecht. Hiervoor keren we terug naar hoofdstuk II en Nietzsches opvatting van de mens als artistiek wezen, dat de werkelijkheid voor zichzelf

¹⁶ Een mooi voorbeeld is natuurlijk “Het geval Wagner” waarin Nietzsche Wagner en zijn muziek vergelijkt met een ziekte (W, 4)

¹⁷ Zie hoofdstuk II, paragraaf XIII

creëert door een proces van simplificering, categorisering en assimilatie. De kunst is voor Nietzsche dus een cognitief model van de menselijke waarneming:

“The work of art [...] reveals the inner functioning of cognitive activity, insofar as the latter is merely a fictionalizing activity that is not aware of itself: instead of praising the truth we ought to praise the “strength of construction, of simplification, of formation, of invention.” (Schaeffer, 2000, p. 234)

De ultieme consequentie van deze artistieke kracht van de mens is zoals we ook al in hoofdstuk II zagen de wil tot macht: “an evaluative artistic force which posits forms but seeks also to master by means of them” (Kofman, 1983, p. 82). De wil tot macht is de creatie van de wereld vanuit een bepaald perspectief en als zodanig is dit concept gebaseerd op een esthetisch model van de werkelijkheid. Het is alleen in de kunst dat de Wil tot Macht zich als zodanig presenteert en de kunst is dus een model voor de Wil tot Macht. Zoals Schaeffer het zegt: “If something is always something created, if the world is a projection or effectuation of the will to power, then the arts, insofar as they present themselves overtly as creations, are the most transparent mode of the projective activity.” (Schaeffer, 2002, p. 233).

Hiernaast lezen we in de latere Nietzsche dat de “wereld van binnen gezien [...] slechts wil tot macht” is (VGK, 36). Op het moment dat kunst zijn functie verliest als uitdrukking voor een hogere werkelijkheid wordt zij in Nietzsches filosofie dus tot een model of metafoor voor de gehele werkelijkheid: “The work of art’s mode of being is the mode of being of the universe, that is the mode of being of every being. Artistic activity in the strict sense of the term is only one of the forms of cosmic poiesis: life itself is “the fundamental artistic phenomenon ” (Schaeffer, 2002, p. 234). Wanneer we de kunst begrijpen, begrijpen we de werking van de Wil tot Macht; de kunst wordt het organon (het stelsel van principes) van de filosofie omdat het de structuur van de wereld als Wil tot Macht onthult. De kunst behoudt op deze manier haar geprivilegieerde hermeneutische functie, omdat ze als model van de werkelijkheid kennis biedt over de structuur ervan, aldus Schaeffer (2000)

XI. Terug naar de musicerende Socrates...

De vraag die zich nu aandient is of ook het werk van Nietzsche zelf vanuit een esthetisch model begrepen kan worden. Het artikel *Nietzsches Musical Politics* van Michael Allen Gillespie is een poging hiertoe. Gillespie vertrekt van Nietzsches eigen uitgangspunt dat de ware basis voor het denken gevormd wordt door de kunst: “Art alone can provide a way of thinking that is both dynamic and structurally integrated, thus authentically reflecting the

essence of life itself [...] To understand the order and character of Nietzsches thinking adequately, it is thus necessary to understand his art". (Gillespie, 1988, p. 118)

De analyse van Gillespie richt zich op het werk *Afgodenschemering* uit 1889 (AS). Gillespie meent in dit late werk van Nietzsche de klassieke vorm van de sonate te herkennen en beschouwt dit als een kunstwerk waarin Nietzsche de muzikale filologie vond waar hij zijn leven lang naar zocht. In dit late werk is het Nietzsche gelukt om de eenheid van muziek, taal en beeld te vinden en zelf de musicerende Socrates te worden waar Nietzsche in zijn jeugd van droomde, aldus Gillespie. "Each word is thus music (sound), architecture (place), and philosophy (concept)." (Gillespie, 1991, p. 138).

De analyse van Gillespie is steekhoudend in zoverre dat hij in *Afgodenschemering* inderdaad een sonate vorm heeft kunnen terugvinden. Elke student van Nietzsches perspectivisme is zich echter bewust van het feit dat de dingen die we in de werkelijkheid denken te vinden vooral de producten zijn van onze eigen geest. In 'Over waarheid en leugen in buitenmorele zin' staat een leuk citaat over het 'vinden' van Gillespie: "Als iemand een ding achter een struik verstoopt, het precies op die plek weer gaat zoeken en ook vindt, dan valt er aan dit zoeken en vinden niet veel te prijzen, maar zo is het wel gesteld met het zoeken en vinden van de 'waarheid' binnen het bereik van de rede." (WL, p. 116). Zelfs al werkte Nietzsche vanuit een sonate vorm, dan nog vind ik het ongeloofwaardig om op grond van die basis te beweren dat Nietzsche zijn 'grote stijl' ook daadwerkelijk had gevonden. Het is discutabel om zijn werk onder de noemer 'kunst' te vangen, maar erg vergezocht om het, zoals Gillespie doet, met de noemer muziek aan te duiden alleen omdat het de vorm volgt van een sonate: "This is the character of Nietzsche's music – music in the grand style that combines image and tone within the architecture of the classical sonata form." (Gillespie, *New Seas*, p. 141). Muziek, taal en beeld zijn, zoals ik in het volgende hoofdstuk zal betogen, naar hun aard niet meer samen te voegen in een enkele synthese omdat ze op een verschillende manier betekenen. Nietzsches visie op de gezamenlijke basis van taal en muziek zoals beschreven in het fragment 'Over muziek en woorden' doet niets af aan hun onverenigbaarheid.¹⁸

Het is echter niet verstandig om het kind met het badwater weg te gooien. Ondanks Gillespies onzinnige bewering dat Nietzsche in *Afgodenschemering* zijn muzikale filologie heeft bereikt, is Gillespies artikel een teken dat de verhouding tussen muziek en taal Nietzsches werk is blijven domineren tot het eind van zijn leven. Het feit, dat het Nietzsche niet gelukt is om zijn muzikale filologie te ontwikkelen, betekent niet dat we zijn streven om muziek een plek te geven in de wetenschappelijke en filosofische cultuur moeten negeren. Het is dus toch zinnig om te kijken welke betekenis Gillespie toekent aan de 'kunst' van

¹⁸ Gillespies onderneming is des te merkwaardiger omdat hij absoluut geen aandacht besteed aan de muzikale composities uit Nietzsches jeugd.

Nietzsche. Nadat Gillespie namelijk een uitputtende analyse en samenvatting heeft gegeven van *Afgodenschemering* om aan te tonen dat er in dat boek werkelijk sprake is van een sonatevorm, richt hij zich op de meer algemene rol van muziek in Nietzsches filosofie. Nietzsches poging om muziek en taal te fuseren vindt zijn vroege historische pendant bij de Pythagoreeërs¹⁹ in een fusie tussen muziek en filosofie door de mathematische basis van alle tonale verhouding aan te tonen. Volgens Gillespie stelde dit systeem de Pythagoreeërs in staat de kwalitatieve verschillen in de wereld om te zetten in kwantitatieve verschillen en de wereld met al zijn contradicties en dissonanties waar te nemen als een harmonisch geheel. (Gillespie, 1983)

Het idee van de *Musica Mundana* van de Pythagoreeërs veronderstelt het bestaan van contradicties in de werkelijkheid en probeert ze dus als zodanig te erkennen. “The world harmony is thus the unity of the manifold and the harmony of conflicting dispositions. If contradiction is an element in everything then harmony is in everything too.” (Gillespie, 1983, p. 144), aldus Nietzsche in een citaat van Gillespie. Harmonie veronderstelt dus een contradictie en tegenstrijdigheid. Het idee van de werkelijkheid als tegenstrijdigheid en worden, zoals reeds besproken in Hoofdstuk II, is een idee afkomstig van Heraklitus. De waarheid van Heraklitus die het Ene in het vele zag is gelijk aan het idee dat alle harmonie tegenstrijdigheid veronderstelt, aldus Gillespie. Hiermee is de kern van de tragische cultuur beschreven: “This is the essence of the tragic: that the harmony and beauty of the world are impossible without contradiction, that is, without suffering.” (Gillespie, 1983, p. 144).²⁰ De kunst staat model voor dit tragische wereldbeeld. Alleen de artistieke mens die van de kunstenaar en de kunst heeft geleerd hoe veelheid en tegenstrijdigheid wetmatigheid en onschuld in zich dragen, “how necessity and play, opposition and harmony must couple themselves in the procreation of art” (Gillespie, 1983, p. 145), heeft de tragische cultuur werkelijk begrepen. Het is de muziek die voor Nietzsche, net als voor de Pythagoreeërs, de harmonie in de werkelijkheid van tegenstrijdigheid en worden vertegenwoordigt. Dit concept van muziek als wereldharmonie is een model voor de transformatie van een nihilistische, Socratische cultuur dat in de tegenstrijdigheid en worden van de werkelijkheid zinloosheid ziet, naar een tragische cultuur die in de tegenstrijdigheid en het worden harmonie ziet.²¹ De

¹⁹ Pythagoras van Samos ontdekte al in de zesde eeuw voor Christus dat wanneer je twee aparte snaren neemt van gelijke spanning, een van deze snaren halveert en vervolgens beide snaren aanslaat, het interval tussen deze twee tonen precies een octaaf is. Er liggen, zo concludeerde Pythagoras, vaste mathematische verhoudingen ten grondslag aan de intervallen die wij als consonant (zuiver) ervaren. Dezelfde verhoudingen zijn volgens Pythagoras terug te vinden in de afstand van de planeten tot de aarde. De planeten produceren goddelijke tonen die samen de *Musica Mundana* of Muziek van de Sferen maken. (Meel, 2002)

²⁰ Het is niet moeilijk om hierin de afhankelijkheid van het Apollinische (taal) van het Dionysische (muziek) te herkennen zoals besproken in het gedeelte over Nietzsches vroege esthetica.

²¹ De manier waarop muziek tegenstrijdigheden in zich opneemt doet denken aan de term *Verwindung* van Heidegger die de filosoof Gianni Vattimo gebruikt om het overstijgen van het modernisme/nihilisme en de dood van humanisme te beschrijven: “For these reasons, in essence, the crisis of humanism is not an overcoming but a

contradictie of dissonantie wordt verondersteld door de harmonie en betekent als zodanig dus geen opheffing van de tegenstrijdigheid maar een ‘in zichzelf opnemen’ en ‘overstijgen van’ de tegenstrijdigheid.

De speciale functie die Nietzsche volgens Gillespie aan muziek toekent is haar mogelijkheid om tegenstellingen in zich op te nemen of te harmoniseren. Vanuit dit idee keert Gillespie nu weer terug bij de opvatting van kunst als model voor de werkelijkheid, zoals we al zagen in Schaeffers interpretatie van Nietzsche:

“The harmonising of contradictions, which Nietzsche attributes to music, is also called will to power. The will to power presupposes opposition but subordinates it within itself. This in Nietzsches view is the essence of all that is, and it is this essence that music represents”
(Gillespie, 1988, p. 145)

De kunst is dus ook hier, net als bij Schaeffer, een metafoor voor de werkelijkheid, omdat ze de representatie vormt van de wil tot macht, die op haar beurt de essentie van het Nietzscheaanse universum vormt. Gillespie geeft geen nadere definitie van de wil tot macht, maar wellicht biedt Deleuzes concept van de wil tot macht als differentieel element in een complex van krachten hier uitkomst. Als zodanig is de wil tot macht namelijk inderdaad de Heraklitische eenheid in de veelheid of zoals Kofman het uitdrukt: “the fundamental unity of the different forms of life in their diversity.” (Kofman, 1983, p. 94)

Het is niet toevallig dat de Duitse betekenis van het woord dissonant ‘Unstimmigkeit’ of ‘Differenz’ is (Der Duden Fremdwörterbuch, 1997). De Nederlandse vertaling van de Duitse term ‘Differenz’ is ‘verschil’. Nietzsche stelt in de Geboorte van de Tragedie dat we alleen door “de wonderbaarlijke betekenis van de muzikale dissonantie” (GB, 24) de kern van tragische mythe kunnen begrijpen. De muzikale dissonantie doorgronden betekent de tegenstrijdigheid van -en het verschil in- de werkelijkheid doorgronden. Zoals we herhaaldelijk gezien hebben is de werkelijkheid voor Nietzsche fundamenteel een tegenstrijdigheid en worden en zijn filosofie een filosofie van het verschil. De muziek erkent volgens Gillespie de werkelijkheid als tegenstrijdigheid en worden en daarmee erkent de muziek het verschil. Muziek is in dit opzicht voor Nietzsche een metafoor en inspiratiebron geweest voor zijn filosofie.

XII. Muziek: de ultieme metafoor

Verwindung, a call for humanity to heal itself from humanism, to yield itself up and resign itself to humanism as something for which humanity is destined.” (Vattimo, 1988, p. 41)

Zowel voor Gillespie als Schaeffer is kunst bij Nietzsche een middel om tot de essentie van de werkelijkheid te geraken, omdat we in kunst de werking van de wil tot macht terug te vinden valt. Schaeffers claim is vrij algemeen, omdat hij doelt op het verschijnsel dat de wil tot macht zich alleen in de kunst als wil tot macht openbaart. Gillespie specificeert deze claim door de analogie aan te geven tussen de werking van muziek en de wil tot macht in hun vermogen om tegenstellingen in zich op te nemen en te overstijgen. Ik wil benadrukken dat kennis van de 'essentie' niet zozeer een metafysische essentie vertegenwoordigt in de zin van kennis van het ding-an-sich. In Schaeffer en Gillespies interpretatie is muziek wat betreft haar structuur de ultieme metafoor voor de werkelijkheid en voor Nietzsches filosofie. In dit opzicht geeft ze haar essentie weer, maar dit hoeft niet direct een epistemologische claim te betekenen.

Gillespies interpretatie van Nietzsche is voor dit verhaal interessant omdat hij terugrijpt op de verhouding tussen kunst en filosofie en daarmee ook op de verhouding tussen muziek en taal. Nietzsches visie op deze verhouding maakt duidelijk waarom muziek van nature zo geschikt is om tegenstellingen in zich op te nemen. Een eerste aanwijzing over deze specifieke aard van muziek is te vinden in een metafoor uit het fragment 'Over muziek en woorden':

"The poem is only a symbol and related to the music like the Egyptian hieroglyph of courage is related to an courageous soldier. Confronted with the supreme revelations of music, we even feel, willy-nilly, the crudeness of all imagery and of every emotion that might be adduced by way of analogy." (MW, p. 112).

De cursivering van het woord 'crudeness' (Duits: *Roheit*, Nederlands: *ruwheid*) is van Nietzsche zelf. Met de grofheid van de taal en het beeld doelt Nietzsche op de noodzakelijke eigenschap van de taal om de werkelijkheid te simplificeren en categoriseren. In dit citaat wordt deze eigenschap van taal –die, zoals we in Hoofdstuk II zagen, in de kern ligt van zijn epistemologie – gecontrasteerd met muziek. Een Egyptische hiëroglief kan nooit recht doen aan het zweet, de geur, de priemende, zelfverzekerde blik, de fysieke aanwezigheid, kortom de algehele impressie van de soldaat. De muziek daarentegen lijkt een metafoor te bieden voor de moedige soldaat die beter recht doet aan de impressie dan de taal ooit zal kunnen doen. De ervaring van de werkelijkheid is noodzakelijk tegenstrijdig en laat zich niet altijd vatten in het rigide keurslijf van de taal dat de ervaring simplificeert, categoriseert en assimileert volgens de regels van de logica. Gedurende zijn hele leven was muziek voor Nietzsche een middel om ruimte te geven aan een domein van de ervaring dat zich niet door de taal laat vatten omdat zij tegenstrijdig is. Zoals Niels Helsloot het uitdrukt: "In plaats van tegenstellingen op de spits te drijven tot er een waarheid overblijft, *omvat* kunst [muziek] de

tegenstellingen. In dit opzicht staat ze tegenover de waarheid” (Helsloot, 1999, p. 119)
Muziek is in staat om een *existentiële functie* te vervullen die ruimte biedt aan het ‘onbenoembare’ schemergebied van de ervaring waar zij ook haar oorsprong vindt. De existentiële functie vormt de grondtoon van Nietzsches esthetica (zowel voor de ‘jonge’ als de ‘volwassen’ Nietzsche) en kan alleen in verband met zijn taalkritiek (en epistemologie) worden begrepen.

Zoals vermeld hield Nietzsche er een formalistische opvatting van muziek op na. Het zou dus een misverstand zijn te denken dat muziek werkelijk kan verwijzen naar de moedige soldaat uit bovenstaand citaat en dus een representatieve inhoud heeft die naar de werkelijkheid verwijst zoals taal. De taal is voor Nietzsche zeer grof in haar representatie van de werkelijkheid en muziek is blijkbaar verfijnder. Het is in dit onderscheid dat Nietzsche de wonderbaarlijke mogelijkheid van muziek om tegenstellingen in zich op te nemen situeert. De notie van de verfijnde, niet-simplificerende, niet-assimilerende aard van muziek verdient een nadere toelichting. De volgende uitspraak van Kofman is verhelderend:

“Music is the most appropriate symbolic sphere only because it is suited to affirm the manifold diversity of life, for it breaks up into a thousand metaphors itself, it is a ‘language capable of infinite interpretations” (Kofman, 1983, p.11)

Muziek is de ultieme metafoor omdat ze de werkelijkheid niet vast legt in een enkele interpretatie, maar ruimte laat voor vele verschillende interpretaties, aldus Kofman. Wellicht biedt Kofmans notie een aanknopingspunt om het begrip van de functie die Nietzsche aan muziek toekent verder te verdiepen. Muziek en taal lijken op een verschillende manier betekenis over te brengen. De eerste op een verfijnde wijze en de tweede op een grove wijze. In het volgende hoofdstuk zal de notie van muziek als een taal van oneindige interpretaties verder worden onderzocht aan de hand van theorieën uit de hedendaagse muziekfilosofische literatuur. De bespreking zal zich toespitsen op de discussie rond representatie, muziek en taal.

Hoofdstuk IV. Een taal van oneindige interpretatie

As an opening, music is the clear space that I cross over to achieve that solidarity with someone else.

[...]

Music promises something more emancipative. Being forever beyond discourse, it supplies a preliminary, immediate resolution, but also points to something that (magnificently) never finds an end.

[...]

Wholesale rebellion against linguistic dogma can mean rebellion against the specificity of language

[...]

The Beethoven will point to infinite possibilities between us: maybe we'll just sit and listen, maybe we'll go beat someone to a pulp, maybe we'll fight for democracy together: but in and of itself, that opening that is the music carries no force, no gravitational pull. The force, if there is one, will come from us. We will decide where we go together; what we do, if we do anything.

(Brad Mehldau, *Progression: Art of the Trio, Vol 5*)

Inleiding

In het vorige hoofdstuk is Nietzsches opvatting van muziek in relatie tot zijn epistemologie uitgebreid naar voren gekomen. Nietzsche waardeerde muziek vanwege de eigenschap om tegenstellingen in zich op te nemen en in dit opzicht kan muziek als model worden gezien voor zijn gehele filosofie. De vraag die overbleef was welke eigenschap de muziek in staat stelt om deze wonderbaarlijke functie te vervullen. Zoals in het vorige hoofdstuk werd gesteld moet de verklaring gezocht worden in de verhouding tussen muziek en taal. Nietzsches bespreking van die verhouding vertoont interessante parallellen met de hedendaagse discussie over muziek en representatie. Ik zal in dit hoofdstuk proberen Nietzsches opvattingen te koppelen aan hedendaagse muziekfilosofische en evolutionair-psychologische theorieën die zich richten op de kwestie van muziek en representatie. Eerst zal ik een korte inleiding geven op het probleem van betekenis in muziek. Vervolgens zullen verscheidene psychologische filosofische theorieën over muziek en representatie aan bod komen. Nietzsches opvatting van de functie van muziek valt theoretisch te onderbouwen aan de hand van hedendaagse filosofische en psychologische theorieën over muziek, taal en representatie. Enerzijds helpen deze theorieën om Nietzsches notie van muziek als een taal van oneindige interpretatie te verduidelijken, anderzijds geven ze ook de voorwaarden aan waar zo'n theorie aan zou moeten voldoen. Ik zal betogen dat muziek een kader van betekenis biedt dat minder specifiek is dan taal. Uiteindelijk wordt het zo mogelijk muziek met Nietzsche te zien als een taal van oneindige interpretatie.

I. Expressivisten en formalisten

In de beschrijving van een bepaalde muziek zijn er grofweg twee strategieën die vaak naast of door elkaar gehanteerd worden. De eerste is een beschrijving van muziek aan de hand van metaforen of beeldtaal en de tweede verwijst ter vergelijking naar andere muzikale termen of genres. Ter illustratie zal ik de volgende recensie van de CD 'Sukilove' (2003) van de gelijknamige Belgische band van *songwriter* Deweze kort toelichten:

“Het slepende Did You Ever Feel So Lonely?, de noodkreet As Long As I Survive Tonight: ze ademen een gevoel van weemoed en verlangen. De prachtige regenachtige liedjes weten klein te blijven, zelfs wanneer Deweze er een flink orkest en harmonyzang op loslaat, zoals in het Beatles-meet-Costello mirakel Just A Lazy Day” (Heeg, 2003)

De muziek wordt hier beschreven als ‘weemoedig’, ‘verlangend’, ‘regenachtig’ en ‘klein’. Bepaalde metaforen, beelden en emoties uit ons dagelijks leven worden gebruikt om de muziek van Sukilove te beschrijven. Blijkbaar is Deweze er op de een of andere manier in geslaagd met zijn muziek geestelijke toestanden en omstandigheden uit te drukken, die we kennen uit het dagelijks leven. Hiernaast maakt de recensent uit dit voorbeeld gebruik van verwijzingen naar andere muziekstijlen of artiesten zoals de ‘Beatles’ en ‘Elvis Costello’ en gebruikt de muzikale term ‘harmonyzang’. Kennis van deze artiesten en het anglicisme ‘harmonyzang’ zijn dus noodzakelijk om te begrijpen waar de recensent het over heeft.

De twee methoden van deze recensent zijn exemplarisch voor twee verschillende filosofische opvattingen van de rol die betekenis kan spelen in muziek. Grofweg is het mogelijk de muziekfilosofische wereld op basis van dit onderscheid in twee kampen te verdelen. De eerste methode, gehuldigd door *expressivisten*, gaat er vanuit dat muziek bepaalde eigenschappen bezit die haar ‘weemoedig’ of ‘regenachtig’ maakt. Wanneer een recensent stelt dat muziek ‘droevig’ is, gaat hij er vanuit dat de ‘droevigheid’ in de tonen zelf verstopt zit. Muziek is volgens deze opvatting uitdrukking van buitenmuzikale toestanden.

Volgens de tweede groep van *formalisten* verwijst muziek altijd uitsluitend naar zichzelf. Hooguit is het mogelijk referenties naar andere muziekwerken op te nemen, maar muziek kan volgens deze opvatting nooit refereren aan een buitenmuzikale werkelijkheid. Het standpunt over de formele dan wel expressieve kwaliteiten van muziek is bepalend voor de visie op de verhouding tussen muziek en de andere kunsten. Vanuit de opvatting dat muziek niet kan refereren naar een buitenmuzikale werkelijkheid -geen inhoud bezit - is het een kleine stap naar de vaststelling van de autonomie van muziek. De laatste term verwijst naar het idee dat muziek radicaal verschilt van andere kunstvormen juist omdat het niet over een concrete inhoud beschikt. Het moge duidelijk zijn dat literatuur en in mindere mate poëzie afhankelijk zijn van hun inhoud of referentie naar andere teksten of werkelijkheden. Wat betreft de beeldende kunsten geldt dit zeker ook voor ‘realistische werken’, conceptuele kunst en sculpturen. De abstracte beeldende kunst is een grensgeval waar ik op dit moment niet uitgebreid op kan ingaan. Hetzelfde geldt voor een kunstvorm als onomatopoëtische poëzie, die misschien eerder als geluidskunst gekenmerkt zou moeten worden. Tenslotte dient te worden opgemerkt dat met muziek in dit verhaal voornamelijk ‘absolute muziek’ wordt aangeduid; instrumentale muziek die geen gebruik maakt van mimetische elementen die hun betekenis ontlene aan bepaalde conventies.²²

²² Een voorbeeld van een mimetisch element in muziek is de contrabas die een olifant imiteert in de derde symfonie van Camille Saint-Saëns ‘Carnaval des Animaux’.

II. Een korte geschiedenis

De expressieve dan wel formele eigenschappen van muziek houden mensen al duizenden jaren bezig. Vanaf de oudheid is de mens gefascineerd door de verhouding tussen vorm en inhoud en de mogelijkheid om door een bepaalde reeks tonen een specifieke psychologische reactie op te wekken. In de Griekse filosofie zijn er twee scholen die zich beide in het expressivistische kamp lijken te bevinden. De eerste school ziet muzikale vormen als menselijk creaties. Hier vind je bijvoorbeeld de opvatting van liederen als wetten in een staat. Plato geloofde dat bepaalde toonreeksen een corrumperende invloed op de jeugd zouden hebben. (Janz, 1983) Slechts de reeksen voor dapperheid (Dorisch) en bezonnenheid (Frygisch) mochten toegelaten worden in zijn ideale staat, maar alle andere toonladders verwijderde hij consequent. De muziek was voor Plato blijkbaar een politieke kracht die de staat kon ondermijnen. (Van der Schoot, 1992) De tweede, 'mystieke' school gaat uit van het idee dat muzikale vormen representaties zijn van kosmische proporties in bepaalde nummers, zoals de verdeling van het octaaf in een kwint (1:2) en een terts (2:3). De reeds kort ter sprake gekomen opvattingen van Pythagoras zijn het bekendste voorbeeld van de mystieke opvatting.

Vanaf de middeleeuwen is muziek vooral een religieuze aangelegenheid. De kerk had de hegemonie over de zintuigen: heilig water voor de tast, wierook voor de reuk, een hostie voor de smaak, weelderige decors voor het oog en muziek voor het gehoor. (Janz, 1983) Ten tijde van de reformatie worden dan ook alle invloeden die de kerk op de zintuigen van de mensen had uit de kerken verwijderd. Langzamerhand weet de muziek zich weer een plek in de protestantse kerk te veroveren, maar blijft in dienst van het woord van God. Desondanks slaagden Bach en Handel er binnen deze beperkte speelruimte toch in muziek te creëren, die qua vorm en inhoud het voorgeschreven dogma overschreed. In de achttiende en negentiende eeuw konden mensen als Haydn, Mozart en Beethoven en later Wagner en Brahms in de voetsporen van hun illustere voorgangers treden.

Er ontstond een nieuwe situatie, waarin muziek geen uitdrukking meer hoefde te zijn van een externe gevoelsmatige of religieuze betekenis. Tot aan de renaissance werd muziek nauwelijks los gezien van de tekst. Puur instrumentale muziek (dus zonder tekst of toneel) werd nu echter steeds wijder verbreid en er ontstond een debat over de waarde van deze 'absolute muziek'. In 1854 verscheen Eduard Hanslicks studie *Vom musikalisch Schönen*, dat met zijn formalistische opvatting van muziek als een pleidooi voor absolute en dus zuiver instrumentale muziek begrepen kan worden.

III. De bevrijding van muziek

De Amerikaanse filosoof Peter Kivy is een hedendaags voorstander van de formalistische opvatting van muziek. In zijn muziekfilosofische opvattingen heeft hij zich evenals Nietzsche laten inspireren door Schopenhauer. In de vorige hoofdstukken is de esthetica van Schopenhauer reeds aan bod geweest en het is dan ook niet nodig die op deze plek te herhalen. Kivy (1997) onderscheidt drie centrale thema's van Schopenhauer die hij wil gebruiken om zijn eigen idee naar voren te brengen. Wat betreft het eerste thema is Kivy het roerend met Schopenhauer eens: muziek staat volledig los van de andere kunsten. De manier waarop beide tot deze conclusie komen is echter totaal verschillend. Terwijl Kivy, in lijn met zijn formalistische opvatting, stelt dat muziek geen inhoud bezit en dus een autonome kunstvorm is, komt Schopenhauers claim van de autonomie van muziek enigszins uit de lucht vallen. De redenering van Schopenhauer is op zijn minst merkwaardig. Hij stelt dat, aangezien andere kunsten hun waarde ontleen aan hun inhoud, muziek als waardevolle kunst ook een inhoud moet bezitten. De inhoud van muziek is echter niet direct te benoemen en wordt om deze reden een onbenoembare inhoud. Kivy bekritiseert deze opvatting door te stellen, dat er in het geval van de andere kunsten op zijn minst sprake is van een latente inhoud, die wordt afgeleid van een manifeste inhoud. In het geval van muziek is er geen manifeste inhoud om de latente inhoud uit af te leiden. Het idee dat muziek een latente inhoud heeft in de vorm van de wil wordt met de hele metafysica die hier omheen hangt door de hedendaagse filosoof Kivy afgewezen.

Hiermee komen we als vanzelf op het tweede thema van Schopenhauer dat door Kivy wordt opgepakt, namelijk het idee van muziek als een kunst met een verborgen hermeneutische inhoud. Kivy ziet hier een probleem. Muziek ontleent volgens Schopenhauer, net als de andere kunsten, haar waarde aan haar inhoud, maar deze inhoud is niet vast te stellen. Het is volgens Kivy 'bizarre in the extreme' (Kivy, 1997, p.183), dat mensen muziek zouden appreciëren om de inhoud, terwijl ze volkomen onwetend zijn over de aard van deze inhoud. Ten overvloede analyseert Kivy twee casussen, waarin geprobeerd wordt de latente inhoud van muziek te vinden en komt tot de conclusie, dat de latente inhoud die door de musicologen uit zijn casussen wordt besproken, te banaal is om te onderbouwen dat het plezier van muziek ligt in haar inhoud.

Kivy wil de waarde van 'absolute muziek' als inhoudsloze kunst aantonen in relatie tot de andere kunsten. In een slimme schijnbeweging zet hij Schopenhauer's redenering op zijn kop en stelt dat muziek haar waarde juist ontleent aan het gebrek aan inhoud. Om zijn redenering te onderbouwen gaat hij echter weer terug naar Schopenhauer en daarmee komen we op het derde thema dat Kivy van Schopenhauer gebruikt. Zoals in Hoofdstuk I toegelicht werd, zag Schopenhauer de dagelijkse wereld – de sfeer van representatie - als objectivering

van de wil in ruimte, tijd en causaliteit. De mens is als slachtoffer van de wil veroordeeld tot een eindelijk blind streven en willen:

“We are in thrall to a kind of Hobbesian tyrant of a will forever impelling us to reason, seek, and possess, only to find that our conclusions and possessions give us no rest, but make another starting place for yet further reasoning, seeking, and possessing, in a never-ending and restless quest for peace and finality” (Kivy, 1997, p. 202)

In de kunst bereiken we een staat van belangeloze aanschouwing, die ons losmaakt van de wil en de ban van individuatie (geconstitueerd door tijd, ruimte en causaliteit) doorbreekt, aldus Schopenhauer. Kivy onderschrijft Schopenhauers opvatting van kunst, maar hij gelooft dat alleen muziek de bevrijdende werking bezit die Schopenhauer aan alle kunsten toeschrijft.²³ Het is namelijk juist het gebrek aan inhoud dat de muziek in staat stelt om haar bevrijdende functie te vervullen; de andere kunsten hebben volgens Kivy wel degelijk een representerende functie en zijn hier dus niet toe in staat. De claim, dat muziek dankzij haar inhoudsloze aard bevrijdend werkt, wordt door Kivy op twee manieren toegelicht. Op de eerste plaats suggereert hij dat de representatieve kunsten te specifiek en particulier zijn om ons te bevrijden uit de sfeer van tijd, ruimte en causaliteit: “I am far more inclined to believe that the visual arts of representation and the contentful arts are, pace Aristotle, *eminently particular* [mijn cursivering], presenting our world in ways transformed, to be sure, but revelling in its haecceity.” (Kivy, 1997, p.203). Kivy’s gebruik van het woord haecceity is in deze context zeer veelzeggend. De term is afkomstig van het Latijnse *haecceitas* en wordt door de homepage van *Tiscali References* vertaald met “thisness: quality of being here at present.” (Tiscali References, 2003) *Philosophy Pages* geeft een iets uitgebreidere beschrijving.

“Thisness; the property that uniquely distinguishes each individual thing from others of its kind. Introduced by Duns Scotus as a name for the individuating essence of any particular” (Philosophy Pages, 2003)

De representatieve kunsten zijn dus blijkbaar erg particulier en als zodanig grondig geworteld in onze wereld van representatie, geconstitueerd door de categorieën ruimte, tijd en causaliteit. Ze zijn zoals Schopenhauer zou zeggen onderhevig aan het *principium individuationis*. In het vervolg van dit hoofdstuk zal ik Kivy’s gebruik van de notie van *haecceity* nog nader toelichten.

²³ Het is nogmaals belangrijk om te begrijpen dat Kivy Schopenhauers metafysica afwijst. De bevrijdende werking die muziek volgens Kivy heeft is strikt seculier en moet vooral begrepen worden als een bevrijding van het denken in de categorieën van ruimte, tijd en causaliteit of – in Schopenhauers termen- de ban van individuatie.

De tweede toelichting van Kivy begint met de claim dat alle kunst bestaat uit de schepping van werelden. Het onderscheid tussen muzikale werelden en werelden die het resultaat zijn van andere kunsten is dat de laatste ons direct engageren met en verwijzen naar de dagelijkse wereld, terwijl de eerste een autonoom geheel vormen. In dit opzicht staan muzikale werelden los van het redeneren, concluderen, beschouwen, willen en streven van de dagelijkse wereld:

“Worlds where all is resolved , so to speak, with no loose ends, worlds that when they are grasped satisfactorily, give us that to think about which, for the duration of the experience, completely frees us from, so to speak, the failure of thought and gives us thought processes that, if the composer is up to it, can only succeed, can only resolve to a satisfactory conclusion.” (Kivy, 1997, p. 209)

De wereld die Kivy hier voor zich heeft is een wereld zonder tegenstellingen, waarin elke redenering en gedachte logisch volgt op de volgende. De entree in een wereld van eenheid zonder haat, jaloezie of moedeloosheid werkt als een bevrijding van de dagelijkse leefwereld die geregeerd wordt door een constant streven, willen, denken en redeneren. De muzikale ervaring bevrijdt de mens voor een moment uit de klauwen van de wil.

IV. Kivy en Nietzsche

De overeenkomsten tussen Nietzsches esthetische ideeën en Kivy's opvattingen springen direct in het oog. Op de eerste plaats hebben beide filosofen zich laten inspireren door Schopenhauer en komen ze beiden uit op dezelfde thema's in het werk van de pessimistische filosoof. Ten tweede worden beide filosofen in het formalistische kamp ingedeeld. Zoals toegelicht in het vorige hoofdstuk, plaatst Nietzsche de kunsten binnen de sfeer van representatie en alleen de muziek hierbuiten. Net als Kivy gelooft Nietzsche dus niet in de eenheid van de kunsten, maar ziet de muziek als radicaal verschillend van de andere kunsten. Muziek bevindt zich voor zowel Kivy als Nietzsche buiten de sfeer van representatie en heeft dus geen inhoud.

De meest opvallende overeenkomst is dat ook Nietzsche, door de muziek buiten de sfeer van de representatie te plaatsen, muziek ziet als losstaand van de categorieën ruimte, tijd en causaliteit die constitutief zijn voor het *principium individuationis*. Nietzsche ziet de muzikale ervaring als een doorbreken van de 'ban van individuatie' en het 'rad der begrippen' (zie hoofdstuk II) en daarmee als een ervaring die de mens tijdelijk onttrekt aan de categorieën van ruimte, tijd en causaliteit waarin de blinde strevende wil zich objectiveert. In dit opzicht volgt dus ook Nietzsche Schopenhauer in diens analyse van de bevrijdende werking van muziek. In de optiek van zowel Kivy als Nietzsche is muziek dankzij haar

inhoudsloze, niet-representatieve aard een prototype voor de vrije schepping van werelden. Werelden los van de logica van conclusies, premissen, oorzaak en gevolg die ons denken in het dagelijks leven beheersen. In dit opzicht is muziek een bevrijding van de dagelijkse leefwereld, zoals kunst voor Schopenhauer een bevrijding van de wil betekent. Terwijl echter voor Schopenhauer de bevrijding van de wil tevens een afzweren van het leven betekent, geven zowel Kivy als Nietzsche een positieve wending aan hun notie van bevrijding. Kivy stelt dat Schopenhauers notie van bevrijding duidt op de afwezigheid van pijn en niet gekenmerkt wordt enige verdere passie of emotie; het is een koele, belangeloze, objectieve aanschouwing van de Ideeën. Kivy vindt dat deze notie geen recht doet aan het positieve, levendige karakter van de muzikale ervaring. De muzikale ervaring is geen statische toestand en duidt niet op de afwezigheid van pijn, maar is volgens Kivy een proces van het wegebben van pijn en het ophouden van het denken. Zoals inmiddels duidelijk zal zijn is de muzikale ervaring voor Nietzsche eveneens iets positiefs, zelfs in die mate dat het leven alleen als esthetische ervaring gerechtvaardigd is.

Tenslotte bestaan er ook enkele belangrijke verschillen tussen de opvattingen van Kivy en Nietzsche. De muzikale wereld is voor Nietzsche niet zo onproblematisch en utopisch als Kivy haar voorstelt. Nietzsche prijst de muziek, niet omdat zij alle tegenstellingen te niet doet, maar juist omdat ze de tegenstellingen erkent. In muziek kunnen tegenstellingen bestaan en zijn zij juist noodzakelijk, terwijl de tegenstellingen in het dagelijks leven als problematisch worden ervaren. Kivy en Nietzsche zijn het eens over het feit dat muziek ons bevrijdt van de dagelijkse beslommeringen van het denken, maar hun opvatting van de muzikale wereld is verschillend. Terwijl Kivy de contradictie wil oplossen en tot een goed einde wil brengen pleit Nietzsche ervoor de contradictie te accepteren. Ik wil uiteindelijk betogen dat hoewel Nietzsche muziek inderdaad niet zag als representatieve kunstvorm hij, zoals in het vorige hoofdstuk werd vermeld, een notie van muziek huldigde als een taal van oneindige interpretatie. Kivy's formalisme is weliswaar geen bloedeloos en belangeloos aanschouwen van vormen, maar doet mijns inziens geen recht aan het sterke gevoel in ieder van ons leeft dat muziek een bepaalde betekenis voor ons heeft. In de rest van dit hoofdstuk zal vanuit een specifieke opvatting over muzikale representatie een vorm van formalisme aan bod komen dat hier wel recht aan doet. Eerst wil ik nu het verschil in opvatting tussen Nietzsche en Kivy verder verduidelijken door het begrip haecceity nader toe te lichten.

V. Haecceity

In de vorige paragrafen is het woord *haecceity* omschreven als een term die de individuerende en unieke kwaliteit van een bepaald ding aanduidt. Wanneer Kivy de representatieve kunsten “revelling in their haecceity” noemt lijkt hij te suggereren dat ze in hun representatie in staat zijn recht te doen aan de unieke kwaliteit van elk object.

In hoofdstuk drie en vier is duidelijk geworden dat in Nietzsches opvatting de taal en het beeld de werkelijkheid niet alleen getransformeerd weergeven maar ook een geabstraheerd en gesimplificeerd beeld van de werkelijkheid geven. Gilles Deleuze heeft deze gedachten verder ontwikkeld in het zogenoemde differentie-denken (Scheepers, 1987). Onze manier van denken is volgens Deleuze –net als bij Nietzsche- gericht op de herkenning van het identieke en het algemene en juist niet op de erkenning van het singuliere. Deleuze noemt deze manier van denken het *representatieve denken*, omdat de wereld van representatie gekenmerkt wordt door het primaat van identiteit of gelijkenis. De differentie of uniciteit van een object kan niet gedacht worden, omdat onze taal altijd op zoek is naar gelijkenis. Ons denken is inherent een denken van identiteit. Als zodanig is de differentie voor Deleuze het ondenkbare, maar desondanks moet zij gedacht worden. Het latere werk van Deleuze is gericht op een zoektocht naar manieren van denken die de differentie wel denkbaar maken, zoals ook Nietzsche op zoek was naar nieuwe vormen van denken en schrijven. Het is niet mijn bedoeling hier uitgebreid op het werk van Deleuze in te gaan. Het punt is dat Gilles Deleuze en Felix Guattari in hun boek *Milles Plateaux* (1992) het concept *haecceity* hanteren als tegenwicht voor het representatieve denken.

“It would seem that the need to formulate the concept of the haecceity arises out of a fundamental flaw in our language. Basically, language is dependent on is-ness. It is a stasis discourse. [...] The function of the word, indeed of any noun, is to bind together a disparate set of unique multiplicities, and to construct for those multiplicities a common stasis, a “meaning,” that is distinct from other stasis groups.” (Taylor, 1996)

Onze taal en het representatieve denken creëren concepten die geen recht doen aan de aard van de werkelijkheid als worden en tegenstrijdigheid, aldus Deleuze en Guattari in navolging van Nietzsche. Het heeft geen zin om in statische termen over dingen te praten omdat alles constant in wording is:

*“it makes more sense to speak in terms of longitudes and latitudes, relative positions, speeds, and affects ... perpetual **motion** and perpetual **change**. In this framework, one cannot speak of “things” but of events and becomings. Every “thing” is unique and new at every moment.*

Every "thing" is, therefore, an event. Every "thing" is becoming. Heraklitus would be smiling." (Taylor, <http://www.uta.edu/english/apt/d&g/haecceity.html>)

De term *haecceity* is een alternatief voor termen als subject, object, ding of substantie die binnen het kader van het representatieve denken passen. Een *haecceity* is 'a mode of individuation very different from that of a person, subject, thing or substance. [...] A *haecceity* has neither beginning nor end, origin nor destination: it is always in the middle. It is not made of points, only of lines. It is a rhizome.' (Deleuze Guattari, 1992, p 261-263) Een 'rhizome' is een ondergronds wortelstelsel, waarvan het belangrijkste kenmerk is dat het meerdere toegangen heeft (Scheepers, 1987). Dit geeft dus de meervoudigheid van het concept *haecceity* aan. Kivy's opvatting dat juist de representatieve kunsten 'reveling in their *haecceity*' zijn lijkt na Deleuze's lezing van het begrip absurd. Het concept *haecceity* blijkt absoluut niet van toepassing op de representatieve kunsten, omdat juist het representatieve denken gericht is op identiteit, herkenning en dus algemeenheid. Ze besteedt juist geen aandacht aan het particuliere en singuliere. De term *haecceity* lijkt vanuit een Nietzscheaans perspectief eerder van toepassing op muziek. Wellicht is de muziek een stelsel dat meerdere toegangen heeft; een concept dat de werkelijkheid als worden erkend; een taal van oneindige interpretaties. Zou het zo kunnen zijn dat juist de *haecceity* van muziek haar als medium van representatie onderscheidt van taal? Staat de *haecceity* van muziek tegenover de *crudeness* (WL. 112) van taal. In de volgende paragraaf zal ik deze notie onderzoeken door twee opvattingen over representatie in muziek en taal te bekijken.

VI. Sign & Signifier

De kwestie van de specificiteit of algemeenheid in de representatie van muziek, die is opgeroepen door de term *haecceity*, kan verduidelijkt worden door nader in te gaan op de verschillende manieren waarop taal en muziek beteken. De vraag naar betekenis in muziek gaat doorgaans uit van een linguïstische opvatting van betekenis, zoals ontwikkeld door de structuralist Ferdinand de Saussure. Grofweg gaat deze opvatting van taalkundige representatie uit van het idee dat een taalkundige eenheid (een *sign*) onder te verdelen valt in een teken (*signifier*) en het betekende (*signified*). De taalkundige eenheid 'hond' bestaat uit de klank of het woord 'hond' (*signifier*), dat verwijst naar het concept van 'hond' (*signified*). De relatie tussen de *signified* en de *signifier* is arbitrair en kan alleen tot stand komen binnen een gemeenschap van mensen die de relatie vastleggen. In hoofdstuk II werd beschreven hoe in dit proces volgens Nietzsche een enkele eigenschap van het object wordt gegeneraliseerd tot noemer voor het gehele object. De enkele eigenschap wordt in het vervolg gezien als het kenmerkende principe voor het ding, maar daarmee gaat de taal voorbij aan het unieke wezen van dat object. Het is aan het arbitraire karakter van de relatie tussen *signifier* en *signified* dat

taal haar specificiteit van representatie ontleent (van der Schoot, 1992; Griffith, 2002). Een arbitrair teken zoals een woord heeft geen inherente waarde en kan dus verwisseld worden zonder dat haar functie als *signifier* voor een bepaalde *signified* wordt aangetast. Niet-arbitraire symbolen in taal zouden afleiden van de betekenis van het gesymboliseerde omdat zij een inherente waarde hebben. Het is aan haar arbitraire karakter dat taal haar specifieke semantische lading ontleent die in muziek ontbreekt: “The presence in language –and absence from music- of arbitrary symbols allow it to carry its precise semantics.” (Griffith, p. 200). Absolute muziek verbindt geen vaste betekenis aan de tekens die zij gebruikt. Om deze reden is muziek niet in staat een specifieke boodschap over te brengen in de trant van “Kun je mij de peper aangeven?” – en dus volkomen ongeschikt voor onze dagelijkse communicatie. In tegenstelling tot de linguïstische relatie tussen *signifier* en *signified* is de relatie tussen het muzikale symbool en haar betekenis niet arbitrair. Er bestaat in muziek zoals Bert van der Schoot (1992) stelt een structurele analogie tussen de *signified* en de *signifier*.

VII. Twee vormen van analogie

De vraag is nu op welke manier we ons deze analogie moeten voorstellen. Van der Schoot begrijp haar als een analogie tussen de vorm van de muziek en de vorm van emoties. Helaas is het niet gemakkelijk om deze analogie duidelijk te concretiseren, omdat zij strikt genomen buiten het gebied van de taal valt. Elke beschrijving van de analogie tussen muziek en emotie is dan ook gedoemd te mislukken: “More often than not these sound trivial rather than illuminating: the best determination of emotions is not in their correct appellation, but in their being experienced.” (van der Schoot, p. 290) Als een individu er niet in slaagt de analogie tussen muziek en emotie waar te nemen, dan valt hier verder niets aan te verduidelijken omdat hij het alleen persoonlijk kan ervaren., aldus van der Schoot. Persoonlijk kan ik me niet goed voorstellen op welke manier de formele karakteristieken van emoties overeenkomen met de formele karakteristieken van muziek. De theorie van Van der Schoot kan dus waar, zijn maar mijn persoonlijke belevingswereld is hier niet mee in overeenstemming. Ik heb dus weinig aan zijn opvatting van de analogie tussen emotie en muziek. Van der Schoot stelt bovendien een analogie voor tussen de vorm van organische processen in het lichaam en muzikale vormen: “What music does is making the temporality of processes audible, without acknowledging a specific identity to those processes.” (van der Schoot, p. 292) Via deze minder sterke analogie probeert van der Schoot het verband aan te geven tussen de vormen van elementaire verlangens als honger en dorst en muziek. In principe wordt ook hier de analogie door van der Schoot niet aanschouwelijk gemaakt, maar we zullen later zien dat het idee van geluid als hoorbaar gemaakte processen door de tijd een goede intuïtie vormt. Van der Schoot baseert zich grotendeels op Susan Langer’s theorie van muziek als een

symbolische taal voor de emoties. Op deze plek is het niet zinnig uitgebreid in te gaan op Langers opvattingen teneinde een weerlegging van deze theorie te bieden. Een uitstekend uiteenzetting van en kritiek op haar ideeën is te vinden in Malcolm Budd's *Music and the Emotions: the philosophical theories* (Budd, 1992).

Nial Griffith (2002) stelt een andere manier voor om over de analogie tussen de muzikale *signifier* en zijn *signified* te denken. Muziek vindt zijn oorsprong altijd in een fysieke handeling, aldus Griffith. Georganiseerd geluid is een metaforische representatie voor oorzaak en gevolg, omdat het altijd direct gerelateerd is aan bepaalde fysieke handelingen. Geluid is een metafoor voor fysieke verandering en speelt op deze manier met ons gevoel van causaliteit. Muziek heeft een cognitieve functie die ons oefent in de herkenning van patronen van causaliteit in de werkelijkheid die hun metafoor vinden in de muziek. Het interessante aan deze theorie is dat de betekenis tussen de muzikale *signifier* en de *signified* niet arbitrair is. Muziek is een rechtstreekse metafoor voor fysieke handeling en staat in dit opzicht tegenover de taalkundige metafoor of representatie, die in haar benoeming van de handeling altijd simplificeert en categoriseert. Griffiths theorie legt zo heel duidelijk een verbinding tussen de taalkritiek van Nietzsche en Deleuze en een opvatting van muzikale representatie:

“Music, while involving categorical perception – we hear pitches and phrases – does not attach meaning to the arbitrary signs that it identifies. While language breaks down, analyses and labels and separates itself from the flow – moulding experience with the pale cast of thought, music maintains the link between action and metaphor in its process.” (Griffith, 2002, p. 200)

Het aardige is nu dat Griffith in het niet-arbitraire en algemene karakter van de muzikale representatie van fysieke handelingen de mogelijkheid ziet tot de creatie van abstracte muzikale werelden:

“Music allows us to engage in a variety of continuous “virtual” or “imaginary” causalities. These mirror and facilitate the exploration and manipulation of possible and actual worlds in sound. Language is excluded from these as the result of its abstraction into arbitrary sounds.”(Griffith, 2002, p 200).

Muziek is een experiment met causaliteit en kan dit zijn dankzij haar niet-arbitraire en algemene semantiek. Als zodanig heeft muziek een andere interne consistentie dan taal waarin van alles mogelijk is: “It reconciles variation and order, change and continuity.” (Griffith, 2002, p. 201). Griffiths notie van de creatie van muzikale werelden doet sterk denken aan Kivy's opvatting van muziek als ideale autonome wereld. Terwijl Kivy echter juist geloofde

dat de representatieve kunsten –waaronder literatuur en poëzie - de werkelijkheid weergeven op een manier die “reveling in its haecceity” is, legt Griffith juist de nadruk op de mogelijkheid van muziek om ruimte te bieden aan een gebied van de ervaring waar de taal niet bij kan komen.

De werelden die de muziek creëert zijn in Griffiths opvatting lang niet zo logisch consistent of harmonieus als Kivy lijkt te suggereren. In dit opzicht is zijn theorie meer in lijn met Nietzsches opvattingen van de muzikale wereld als een zich opnemen van tegenstrijdigheden in plaats van het oplossen van tegenstrijdigheden. Vooral echter doet Griffiths opvatting van muziek meer recht aan Nietzsches opvatting van taal als simplificerend, categoriserend en assimilerend systeem van arbitraire symbolen en brengt deze kwestie rechtstreeks in verband met de kwestie van representatie en muziek. Ondanks het plausibele karakter van Griffiths theorie van muziek als metafoor van fysieke handeling verklaart ze niet waarom de meeste mensen toch een specifieke semantische betekenis *toekennen* aan muziek die niet kan worden teruggebracht tot een spel van causaliteit. Van der Schoot probeert wel recht te doen aan deze intuïtie, maar slaagt er niet in haar concreet vorm te geven. Een theorie van muziek en representatie moet deze intuïtie mijns inziens in ieder geval *verklaren*. Het interessante aan Griffiths en van der Schoots analyses is dat ze beiden het niet-arbitraire en algemene semantische karakter van muziek als uitgangspunt nemen voor hun theorieën van muzikale representatie, terwijl ze beiden ook vasthouden aan de formalistische opvatting van muziek als simpelweg muziek. Het is niet terecht te denken dat muziek op dezelfde manier betekent als taal, maar dit wil niet zeggen dat muziek helemaal niets betekent, zo lijkt uit beide opvattingen te spreken. Muziek betekent wel degelijk, alleen op een andere manier dan taal: “musical meaning lacks the kind of conceptual exactness which language may possess” (van der Schoot, p. 288) Tenslotte operen zowel van der Schoot als Griffith –de eerste zijdelings, de laatste als centraal deel van zijn theorie - een idee van muziek als hoorbaar gemaakte handelingen. Op deze manier wordt de nadruk gelegd op de materiële basis van muziek. Het is vanuit deze constatering dat we Nietzsches notie van muziek als een taal van oneindige interpretatie verder kunnen ontwikkelen.

Resumerend hebben we tot nu toe de volgende elementen onderscheiden waaraan een theorie, die muziek wil beschrijven als een taal van oneindige interpretatie, moet voldoen: een basaal formalistisch karakter, een niet-arbitraire relatie tussen *signifier* en *signified* en hieruit volgend een niet-specifieke semantiek, een materiële basis, muziek als de creatie van autonome werelden (een notie van muziek als spel) en een verklaring voor de intuïtieve vaststelling dat muziek voor mensen *een* betekenis bezit. In het vervolg van dit hoofdstuk zullen de ideeën van Ian Cross aan bod komen. Hij heeft vanuit een evolutionaire benadering een theorie van muziek en representatie ontwikkeld die recht doet aan de zojuist

onderscheiden aspecten van muziek die het mogelijk maken met Nietzsche muziek te zien als een taal van oneindige interpretatie. De lezer wordt gevraagd enig geduld op te brengen, omdat het belang van deze theorie voor de thematiek van deze scriptie pas na verloop van tijd duidelijk zal worden.

VIII. Een evolutionaire benadering

De filosofische kwestie van muziek en representatie heeft door de confrontatie met vreemde culturen een nieuwe dimensie gekregen. De grote verscheidenheid aan muzikale soorten heeft het idee van een eenduidige betekenis van muziek of muzikale vormen in korte tijd ondermijnd. Het concept van 'muziek' zelf wordt dubieus wanneer de grote culturele verscheidenheid van muziek in ogenschouw genomen wordt. Vanuit de humaniora wordt muziek dan ook doorgaans gezien als een cultureel specifiek verschijnsel. Evolutionair psycholoog Ian Cross probeert muziek te verklaren vanuit een evolutionair perspectief en hoopt op deze manier een universele verklaring te kunnen geven voor de aanwezigheid en waarde van muziek. Hij wil de culturele specificiteit van muziek verklaren vanuit een algemeen cognitief wetenschappelijk perspectief. De verbintenis tussen de culturele en cognitieve (biologische) wetenschap ligt in de notie van de geest, aldus Cross (2001). Cultuur is een product van de geest en de geest ligt ten grondslag aan ons gedrag. Muziek is menselijk gedrag en menselijk gedrag wordt bepaald door de menselijke geest, waaraan weer het menselijk brein ten grondslag ligt. Het menselijk brein is een biologisch fenomeen en als zodanig onderdeel van een evolutionair proces. (Cross, 2003)

Een evolutionaire benadering van een entiteit - genen, een organisme, groepen organisme, groepsgedrag en/of gedrag van een individu in een groep - gaat uit van de eigenschappen van deze entiteit die het de entiteit mogelijk maken een bepaalde functie te vervullen in de overleving van een groep of soort, aldus Cross. Een evolutionaire benadering kijkt dus naar muziek als een functionele capaciteit van de mens en niet zozeer naar specifieke muzikale uitingen. Vanuit zijn functionele benadering probeert Cross (2003) enkele eigenschappen van muziek te formuleren die van universele aard zijn.

Op de eerste plaats is muziek geworteld in actie; elk muzikaal geluid heeft zijn oorsprong in een handeling die hier onlosmakelijk mee is verbonden. In de westerse cultuur is de verbinding tussen beweging en muziek een stuk zwakker dan in veel andere culturen. De term voor een muzikale activiteit is in sommige niet-westerse culturen zelfs dezelfde als die voor dans of rituele beweging. (Cross, 2001) Op de tweede plaats moet een interculturele beschrijving van muziek een verklaring bieden voor de verschillende betekenissen die muziek in verschillende culturen heeft. Tenslotte heeft muziek ook geen materiële uitwerking of kracht op andere entiteiten in de omgeving en heeft daarom als activiteit geen directe

consequenties. Cross komt zo tot de volgende definitie: “Musics can be defined as those temporally patterned human activities, individual and social, that involve the production and perception of sound and have no evident and immediate efficacy or fixed consensual reference.” (Cross, 2001, p.4)

IX. *FLoating intentionality*

Muziek zoals hierboven omschreven vervult volgens Cross bij jonge kinderen een evolutionaire functie. Aangezien muzikaal gedrag volgens Cross' definitie zowel actie als geluid inhoudt, is muzikale stimulering van kinderen door hun ouders een proces dat jonge kinderen op meerdere cognitieve niveaus kan prikkelen. Kinderen leren zo verschillende cognitieve domeinen te integreren en hun cognitieve flexibiliteit te ontwikkelen. Het volgen van en reageren op de ordening van geluid en beweging in de tijd door een ouderfiguur creëert bovendien een gedeelde 'intersubjectieve ervaring' die als een oefening in sociale interactie gezien kan worden: “the temporal, patterned en embodied nature of the proto-musical behaviour evidenced in the infants' interactions enables the sharing of patterned time with others and facilitates harmonicity of affective states and interaction.” (Cross, 2003) Volgens Cross biedt muzikaal gedrag kinderen de mogelijkheid om cognitieve flexibiliteit te ontwikkelen en sociale interactie te oefenen zonder risicovolle gevolgen. De oorzaak hiervoor ligt in de eigenschap van muziek om verschillende, potentieel tegenstrijdige betekenissen in zich op te nemen:

“Proto-musical behaviours aren't about any specific thing in the way that a declarative sentence may be about one thing, have a specifiable sense and reference, but one and the same proto-musical behaviour may be experienced as being about different things at different times and even about more than one thing at the same time. In other words proto-musical activities have a kind of floating intentionality, a transposable and possibly multiple aboutness. [...] For example, every child in a group involved in a cooperative musical activity may interpret that activity as something different, yet the collective musical activity is not threatened by the existence of potentially conflicting meanings.” (Cross, 2003, p. 6-7)

Dankzij de zwevende intentionaliteit²⁴ van muziek kunnen jonge kinderen verbindingen leggen tussen de aangeboren psychologische, biologische en mechanische domeinen van de

²⁴ De term intentionaliteit is een omstreden begrip. Daniel Dennet en John Haugeland geven de volgende basale omschrijving van het begrip: “Intentionality is *aboutness*. Some things are about other things: a belief can be about icebergs, but an iceberg is not about anything; an idea can be about the number 7, but the number 7 is not about anything; a book or a film can be about Paris, but Paris is not about anything.” De term is ontstaan in de Scholastieke filosofie in de middeleeuwen en afgeleid van het Latijnse werkwoord *verbo* dat richten naar of refereren aan betekent. Voor een uitstekende toelichting van het begrip zie Dennet & Haugeland (1987)

geest. Een muzikale uiting kan door een kind in verband worden gebracht met de lijn van een lichaam dat een boog door de lucht volgt, een affectieve uiting van een ouder, de beweging van een lichaamsdeel of het bereiken van een doel. Op basis van deze associatie van geluid met beweging in de tijd krijgt muziek haar verschillende betekenissen. Uiteindelijk werkt de flexibele intentionaliteit zo door in de stimulering van de cognitieve flexibiliteit van het kind. De muzikale stimulering van verschillende cognitieve domeinen bevordert op den duur de creatie van een metaforisch domein of metaforische activiteit van het kind, die op zijn beurt weer de cognitieve flexibiliteit in stand houdt. Het is precies deze cognitieve flexibiliteit die volgens Cross het wezenskenmerk is van de mens. Muziek heeft dus een evolutionair wezenlijke functie doordat zij het kenmerkende principe van de *Homo Sapiens Sapiens* helpt bevorderen.

Cross stelt dat de evolutionaire functie van muziek ten grondslag ligt aan alle cultureel specifieke muzikale uitingen, die echter voor elk lid van die cultuur een aparte, eventueel meervoudige betekenis hebben. Zo'n betekenis is niet bewust toegankelijk en valt niet in woorden te vatten. Zodoende is het voor te stellen dat verschillende individuen deelnemen aan een enkele muzikale activiteit zonder een intersubjectieve vaststelling van de specifieke of vastgelegde intentionaliteit van die muzikale activiteit. Muziek biedt een platform voor sociale interactie zonder dat er een specifieke betekenis aan die interactie moet worden toegekend die een potentieel conflict in zich draagt. Cross citeert Steven Felds verslag van de muzikale wereld van de Kaluli uit Papua, dat de strekking van zijn concept van zwevende intentionaliteit mooi weergeeft. Het citaat doet denken aan Helsloots opmerking in het vorige hoofdstuk dat muziek tegenover de waarheid staat (HFD III, paragraaf XII):

"In settings for weeping and song, nothing true or false is at stake, no controversy over how things should be done, no question of who is right or wrong or what course of action individuals or groups should take...these expressive codes reference items and events to the lived world of actual people, places, events and behaviours. At the same time they reference the same items to abstract qualities and values..." (Cross, 1999, p. 16)

Cross benadrukt dat de betekenis van muziek niet reduceerbaar is tot het geheel van muzikale interpretaties. De betekenis van een muzikale uiting zal voor een volwassen mens uiteindelijk altijd afhankelijk zijn van zijn of haar culturele achtergrond, opvoeding en geschiedenis. Het punt is dat Cross de onbepaaldheid van de muzikale representatie (de flexibele intentionaliteit) ziet als bepalend voor de functie die muziek in alle culturen heeft. Muziek biedt het raamwerk voor een oneindig aantal interpretaties die onderling tegenstrijdig mogen zijn. De betekenis die een individu aan muziek toekent wordt dus niet bepaald door enige inherente eigenschap of inhoud van de muziek zelf.

X. Cross en Nietzsche

In eerste instantie mag een vergelijking tussen de negentiende-eeuwse filosoof Nietzsche en de contemporaine evolutionair psycholoog Ian Cross vergezocht lijken, maar een vergelijking tussen de twee is mijns inziens geoorloofd op basis van de volgende fundamentele overeenkomsten. Op de eerste plaats beschouwt Nietzsche muziek zelf voornamelijk als een cognitieve activiteit. ‘For Nietzsche music always does something’, zo stelt Benjam Moritz in zijn dissertatie over Nietzsche. In navolging van Schopenhauer ontwikkelt Nietzsche een notie van muziek en kunst als een bijzondere cognitieve activiteit die de mens leidt naar een geprivilegieerde vorm van kennis. (Schaeffer, 2000) De nadruk ligt bij Nietzsche op de muzikale ervaring op zichzelf en niet zozeer op verschillende specifieke muzikale uitingen. Vanuit het idee van muziek als een cognitieve activiteit ligt het voor de hand een blik te werpen op de muzikale capaciteit van de mens. Een functionele analyse van muziek lijkt om deze reden gepast.

Ten tweede is een evolutionair perspectief Nietzsche niet vreemd. Nietzsches opvatting over het ontstaan van taal zoals behandeld in hoofdstuk II, paragraaf VI, heeft zelf een sterk evolutionaire en functionele inslag. Een derde overweging die een vergelijking geoorloofd maakt is dat Nietzsche en Cross beiden benadrukken dat muziek gebonden is aan beweging. Dans en muziek worden door Nietzsche vaak als synoniem ervaren. Helsloot (1999) merkt zijdelings op dat de eenheid van dans en muziek voor de Griekse lyrieci een vanzelfsprekendheid vormde. De god Dionysus is niet alleen de god van de muziek maar ook van de dans. Het volgende citaat is verhelderend:

“Terwijl muziek in het begin, zonder verklarende dans en mime (gebarentaal), een leeg gedruis is, wordt het oor door langdurige gewenning aan de gelijktijdigheid van muziek en beweging tot onmiddellijke interpretatie van de klankfiguren opgevoerd en bereikt ten slotte een zo grote snelheid van begrip, dat het geen enkele zichtbare beweging meer nodig heeft en de componist zonder beweging verstaat. Men spreekt dan van absolute muziek, dat wil zeggen muziek waarin alles dadelijk, zonder verdere ondersteuning, symbolisch begrepen wordt.” (MM, IV, 216)

In dit verband legt Nietzsche zelf de nadruk op de pedagogische achtergrond van de associatie van beweging met muziek. Hij stelt dat beweging “in het begin” direct geassocieerd werd met muziek totdat op een bepaald moment de associatie dusdanig automatisch verliep dat ze elkaar niet meer nodig hebben. De betekenis of interpretatie van muziek blijft echter

geworteld in haar verbinding met beweging. Cross stelt dat een jong kind een bepaalde muzikale frase associeert met een beweging in zijn omgeving, maar dat op latere leeftijd de muziek op zichzelf kan staan zonder deze vorm van associatie. De volwassen luisteraar begrijpt de componist ook zonder de associatie met beweging. Hiernaast is Ian Cross' opvatting van muziek als menselijke capaciteit consistent met Nietzsches beschrijving van het creatieve vermogen van de mens: "In this view music is a cognitive capacity arising from an infant's propensities to search for "relevance" in, and mastery over, itself and its world." (Cross, 2003) De betekenis van muziek onttrekt zich dus niet aan de menselijke neiging tot interpretatie. Muziek lijkt zelfs een stimulering te zijn van de artistieke kracht van de mens. Cross stelt dat cognitieve flexibiliteit het kenmerk bij uitstek is van de Homo Sapiens Sapiens en dat muziek de totstandkoming bevordert van een metaforische domein dat cognitieve flexibiliteit bevordert. In hoofdstuk II is duidelijk geworden dat Nietzsche de mens op de eerste plaats ziet als een artistiek wezen dat, zoals Sarah Kofman stelt, 'metaforische activiteit' vertoont. Als het mogelijk is om deze metaforische activiteit gelijk te stellen met Cross' notie van cognitieve flexibiliteit en de creatie van een metaforisch domein, dan is muziek een stimulans voor de metaforische activiteit van de mens. Muziek is dan inderdaad, zoals Schaeffer (HFD III) met Nietzsche stelt, een model voor de menselijke geest.

VIII. Muziek voorbij goed en kwaad

Cross' idee van de flexibele intentionaliteit van muziek is goed verenigbaar met Nietzsches opvatting van muziek als een taal van oneindige interpretatie en een *Verwindung* van tegenstellingen. Zoals we zagen moet een theorie van muziek die uitgaat van deze notie voldoen aan een aantal voorwaarden. Het idee van een zwevende intentionaliteit suggereert in eerste instantie een niet-arbitraire relatie tussen *signifier* en *signified*. Muziek heeft een bepaalde vaste relatie met de fysieke wereld van beweging, maar de associatie die gelegd wordt is afhankelijk van de luisteraar zelf. De muziek bezit wel degelijk een bepaalde betekenis, maar die betekenis is afhankelijk van de luisteraar zelf. Zij is niet volkomen arbitrair, maar evenmin direct gekoppeld aan een bepaalde referent in de werkelijkheid. Muziek gaat ergens over en bezit dus intentionaliteit; deze is echter niet vastgelegd maar flexibel. Een notie van muziek en representatie gestoeld op het begrip zwevende intentionaliteit behoudt zodoende een basaal formalistisch karakter en doet tegelijk recht aan het idee dat muziek een betekenis heeft voor de luisteraar.

De *floating intentionality* van muziek sluit in meerdere opzichten uitstekend aan bij Nietzsches opvatting over het verschil tussen taal en muziek. Er is volgens Cross op basis van de zwevende intentionaliteit van muziek sprake van een continuüm met aan het ene uiterste taal en aan het andere uiterste muziek. Ertussenin zitten dingen als poëzie en betekenisloze

klanken: "Muziek kan betekenen, maar het betekent op een andere manier dan taal. Je kunt met muziek niet zeggen 'De kat zat op de mat', tenzij je het zingt, maar dan heb je het gezegd. Muziek heeft een flexibele betekenis - wat ik noem 'floating intentionality'." (van Meel, 2002) Cross stelt dat muziek en taal weliswaar gerelateerd zijn, maar dat ze nooit reduceerbaar zijn tot dezelfde kwaliteiten:

“While music and language might meet somewhere near poetry, music can never attain the unambiguous referentiality of language (which Deacon holds to be language’s primary defining characteristic), nor language the absolute ambiguity of music.” (Cross, 2001)

Het is dankzij haar ‘zwevende intentionaliteit’ en ‘absolute ambiguïteit’ dat muziek in staat is om meerdere, tegenstrijdige betekenissen in zich op te nemen en een taal van oneindige interpretatie te vormen. Cross’ opvatting van muzikale representatie legt in tegenstelling tot Kivy de nadruk op de mogelijkheid van muziek om tegenstrijdige betekenissen in zich op te nemen zonder dat deze worden opgelost.²⁵ De verschillende deelnemers geven hun eigen, in de concrete realiteit gewortelde betekenissen aan de muziek, die gebaseerd zijn op associaties met beweging en handeling. De betekenis van muziek is om deze reden werkelijk ‘revelling in its haecceity’ al blijft zij strikt genomen onverwoordbaar. Muziek heeft zoals Nietzsche stelt zijn oorsprong in het onbenoembare (zie HFD III). Het onbenoembare is echter geen metafysische werkelijkheid, maar de concrete realiteit van de ervaring waar de taal geen recht aan kan doen.

Tenslotte maakt de notie van zwevende intentionaliteit het volgens Cross mogelijk muziek te zien als een spel zonder gevolgen. Zoals we zagen legde Kivy de nadruk op muziek als de creatie van autonome werelden en dus op de notie van muziek als spel. Kivy echter stelde dit idee te utopisch voor. In Cross’ opvatting is de muzikale wereld niet zonder tegenstrijdigheid, maar juist vol met tegenstrijdige betekenissen die echter niet onderling conflicteren. Muziek bezit een zwevende of flexibele intentionaliteit, die het haar mogelijk maakt verschillende, tegenstrijdige betekenissen in zich op te nemen, terwijl taal op een ondubbelzinnige en specifieke wijze refereert aan de werkelijkheid. Muziek is voor Cross en Nietzsche werkelijk voorbij goed en kwaad.

²⁵ Cross stelt dat muziek regelmatig voorkomt als een vorm van religieuze activiteit of psychische genezing. Het alomtegenwoordige verband tussen muziek en het goddelijke wordt het best verklaard door de floating intentionality van muziek. Een stelsel van religieuze ideeën die onderling tegenstrijdig zijn of inconsistent met de werkelijkheid worden door Sperber ‘relevant mysteries’ genoemd. Religieuze ideeën worden door Sperber onderscheiden op basis van hun ambiguïteit, paradoxale aard en brede toepasbaarheid. Muziek zou dergelijke contradictoire religieuze ideeën dankzij haar zwevende intentionaliteit kunnen stimuleren en in stand houden. (Cross, 2001)

Conclusie

Kunst staat voor Nietzsche in dienst van het leven. In de Geboorte van de Tragedie vraagt Socrates de dichter zijn epistemologische waardigheid te tonen wil hij toegelaten worden tot de stad. Het is deze taak die Nietzsche op zich heeft genomen. In reactie op de dialectische gestrengheid van logica, syllogismen en conclusies formuleert hij zijn tragische filosofie geïnspireerd op de dans van de god Dionysus. In weerwil van het ordelijke, wetenschappelijke beeld van de werkelijkheid vraagt hij aandacht voor de tegenstrijdigheden in het leven die zich niet laten wringen in het 'rad der begrippen' en concepten – het columbarium van de eerste indrukken. Wetenschap en filosofie zijn afhankelijk van taal en concepten en geven om die reden noodzakelijk een geabstraheerd, gesimplificeerd en uiteindelijk vervreemdend en onttoverd beeld van de werkelijkheid. De mens heeft geen keus. De werkelijkheid is een chaotisch geheel van tegenstrijdigheid en worden en alleen dankzij de illusie van orde die de taal creëert leeft hij met een zekere rust en consistentie op de woelige rivier van de werkelijkheid. De artistieke mens creëert illusies om in te geloven en om te heersen, maar hij vergeet dat de taal de werkelijkheid niet kan vangen in haar complexiteit en ziet het beeld dat de taal haar voorschotelt aan voor de realiteit.

De mens heeft de taal nodig, maar de oorspronkelijke ervaring van de werkelijkheid blijft verschaald achter. De indruk van de werkelijkheid wordt in het keurslijf van de taal tot een dor en droog residu van de oorspronkelijke impressie. Het is onder meer het streven om aan dit vergeten domein van de ervaring recht te doen dat het belang van zijn filosofie uitmaakt:

"Om te voorkomen dat er in naam van wetenschap en redelijkheid aspecten van de ervaring onderdrukt worden, moeten we ruimte geven aan deze 'vreemde rede' [...] Inperking tot een van beide kanten sluit iets uit wat niet in eenduidige taal te vatten valt maar onmiskenbaar deel uitmaakt van de ervaring (Nietzsches ervaring, en in veel gevallen ook de mijne). Omdat beide kanten niet zonder elkaar kunnen bestaan, is een herwaardering van alle waarden nodig, ofwel: eerherstel voor de keerzijde." (Helsloot, 1999, 299-302)

Muziek is een inspiratiebron geweest voor Nietzsches filosofie omdat hij hierin een model zag dat correspondeerde met een tragische levensbeschouwing zoals hij die vond in de pre-socratische filosofie. De tragische filosofie vertegenwoordigde voor Nietzsche een denkwijze die de aard van de werkelijkheid als fundamentele tegenstrijdigheid en worden erkende. Voor de jonge Nietzsche was de muziek een gebied waarin hij de ruimte vond voor de irrationele stemmingen van de 'vreemde rede' waar in de filologie geen plaats was.

De muzikale ervaring geeft aandacht aan dat onbenoembare gebied van de ervaring dat zich niet laat vatten in de taalkundige categorieën van ruimte, tijd en causaliteit. De muziek bevindt zich aan de andere zijde van de sfeer van representatie die niet onderhevig is aan de spelregels van de logica en de dialectische Socratische rede. Het vergeten onbenoembare domein waar de muziek haar oorsprong vindt is geworteld in de ervaring van de concrete materiele werkelijkheid.

Het is vooral te wijten aan Schopenhauers invloed dat de rol van kunst in Nietzsches filosofie metafysische connotaties krijgt. Strikt genomen vindt Nietzsches esthetica zijn basis in een antropologische theorie over de verhouding tussen muziek en taal. In de muziek zag hij een sfeer waarin verschillende tegenstrijdige betekenissen een plaats krijgen zonder tot contradicties of conflicten te lijden. De taal refereert op een ondubbelzinnige en specifieke wijze aan een werkelijkheid die zich als een geheel van tegenstrijdigheid en worden niet ondubbelzinnig en specifiek laat vatten. De muziek biedt een kader voor betekenis die recht doet aan de noodzakelijk tegenstrijdige en chaotische ervaring van de werkelijkheid zonder dat deze betekenis direct wordt vastgelegd. De betekenis van een bepaald muziekstuk verschilt per individu en kan zelfs voor eenzelfde individu meerdere tegenstrijdige betekenissen bevatten. Muziek doet in dit opzicht recht aan het leven als een ervaring die niet in de eenduidige en specifieke concepten van de taal te vatten valt. De taal doet geen recht aan de persoonlijke, specifieke betekenis van de ervaring van de werkelijkheid. Ondanks de kritische houding ten opzichte van de dialectische denkwijze, de wetenschap en de filosofie bleef Nietzsche in hart en nieren een filoloog die wanhopig probeerde om muziek een plek te geven in de wereld van de filologie en wetenschap. Een muzikale filologie heeft Nietzsche – ondanks zijn eigen beweringen van het tegendeel - nooit gevonden. De taal is een onmisbaar middel voor de ordening van een chaotische werkelijkheid en onderlinge communicatie, muziek biedt ruimte aan een ervaring waar de taal geen recht aan kan doen. De musicerende Socrates uit de Geboorte van de Tragedie bleef voor Nietzsche een onbereikbaar ideaal. Muziek en taal hebben elkaar nodig, maar zijn naar hun aard onverenigbaar. Taal zoekt het gelijke, muziek erkent het verschil.